

THESIS

MUNICH

1967

**DIE DREIFÜSSE DER SAMMLUNG J. LOEB
IM
MUSEUM FÜR ANTIKE KLEINKUNST
MÜNCHEN**

LANE MEDICAL LIBRARY
STANFORD UNIVERSITY
MEDICAL CENTER
STANFORD, CALIF. 94305

Wolf-Günter Thieme



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA40153513_0052

**DIE DREIFÜSSE DER SAMMLUNG J. LOEB
IM
MUSEUM FÜR ANTIKE KLEINKUNST
MÜNCHEN**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt
von
Wolf-Günter Thieme
aus
Schneidemühl/Pommern

DIE DREIßIGSTEN DER ANNAHME 1. LÖS

IM

WISSENS FÜR ANNEHME

WISSENS

WISSENS FÜR ANNEHME

IM

WISSENS FÜR ANNEHME

WISSENS FÜR ANNEHME

WISSENS FÜR ANNEHME

WISSENS FÜR ANNEHME

Referent:.....o. Prof.Dr. E. Homann-Wedeking.....

Koreferent:.....o. Prof.Dr. H. W. Müller.....

Tag der mündlichen Prüfung:.....28.7.1967.....

WISSENS FÜR ANNEHME

Inhaltsverzeichnis =====

	Seite
Einleitung.....	1
Fund- und Ausstellungsgeschichte.....	6
Die Mitfunde.....	9
Beschreibung und Interpretation der Reliefs....	10
Etruskische Monumente des gleichen zeitlichen Horizontes.....	37
I. Die Bronzebleche aus Castell S. Mariano in München, Perugia und London.....	39
II. Der Wagen von Monteleone in New York.....	51
III. Die Wagenfragmente aus Capua in der Coll. Dutuit zu Paris.....	56
IV. Eine Gruppe Elfenbeinreliefs.....	57
V. Zwei Terrakottasarkophage aus Caere.....	62
VI. StabdreifüÙe.....	63
Versuch einer Ableitung der Handwerkstradition aus dem ostgriechisch - ionischen Kunstkreis...	68
I. Klazomenische Sarkophage.....	69
II. Die Friesplatten des Tempels von Assos....	76
III. Das Pfeilergrab von Isinda-Belenkli.....	80
Die Formentwicklung der DreifuÙuntersätze.....	84
Zusammenfassung und Datierung.....	95

Verzeichnis der hauptsächlich verwendeten Literatur.

- Akurgal. E. "Die Kunst Anatoliens" Berlin 1961
"Griech. Reliefs des 6. Jhs. aus Lykien"
(in Schriften zur Kunst des Altertums Bd. 3)
Berlin 1941
- Andrén A. "Architectural Terracottas from Etrusco - Italic
Temples" Lund, Leipzig 1939
- Blümel C. "Die archaisch - griech. Skulpturen in den Staatl.
Museen zu Berlin" Berlin 1963
- Buschor E. "Altsamische Standbilder" Berlin 1934 und 1960/61
- Clarke J.Th. "Report on the Investigations at Assos" in
"Papers of the Archaeological Inst. of Amer-
ica" I u. II. Boston 1882
"Investigations at Assos" London - Cambridge
1902
- Cook R.M. "Greek Painted Pottery" London 1960 in
CVA, Great-Britain 8, 13
- Ducati P. "Storia dell'Arte Etrusca" Florenz 1927
"Pontische Vasen" Berlin 1932
- Dunbabin T.J. "Bellerophon, Heracles and Chimaira" in
"Studies Presented to D.M. Robinson" II,
St. Louis 1953, s. 1164 ff.
- Giglioli G. "L'Arte Etrusca" Mailand 1935

- Hampe R./Simon E. "Griech. Sagen in der frühen etrusk.
Kunst" Mainz 1964
- Herrmann H.V. "Die Kessel der Orientalisierenden Zeit"
In Oly. Fo. VI. Berlin 1966
- Hogarth G.D. "Ionia and the East" Oxford 1909
"Excavations at Ephesos. The Archaic Artemision"
London 1908
- Homann - Wedeking E. "Archaische Vasenornamentik..."
Athen 1938
- Huls Y. "Ivoires d'Etrurie" Bruxelles, Rom 1957
- Johansen K.F. "Les Vases Sicyoniens" Kopenhagen 1918
- Minns E.H. "The Skythians and the Greeks" Cambridge 1913
- Neugebauer A. "Archaische Vulcenter Bronzen" in JdI 58,
1943, s. 206 ff.
- Perrot G./Chipiez Ch. "Histoire de l'Art dans l'Anti-
quité" Paris 1903
- Petersen E. "Bronzen von Perugia" in RM 9, 1894, s. 253 ff.
- Pollak L. "Archaische Elfenbeinreliefs" in RM 21, 1906,
314 ff.
- Poulsen F. "Der Orient und die frühgriech. Kunst"
Berlin 1912
- Richter G.M.A. "Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the
Metr. Mus. of Art" New York 1915
- Riis P.J. "Tyrrhenika" Kopenhagen 1941

Roes A. "The Origin of the Chimaira" in "Studies Presented to D.M. Robinson" II. St. Louis 1953, s. 1158 ff.

Sauer H. "Die archaischen etruskischen Terrakottasarkophage aus Caere" Leipzig 1930

Schefold K. "Frühgriech. Sagenbilder" München 1964

Tarchi U. "L'Arte Etrusco-Romana nell'Umbria e nella Sabina" Mailand 1936

Walters H.B. BMC "Bronzes, Greek, Roman and Etruscan"

London 1899

BMC "Selected Bronzes, Greek, Roman and Etruscan"

London 1915

Wigand K. "Thymiateria" in Bonner Jb. 122, 1912

Abkürzungen

AfO	Archiv für Orientforschung, Graz 1923 ff.
Oly. Fo.	Olympische Forschungen. Herausgegeben von E. Kunze, Berlin 1944 ff.
Olympia	Olympia. Die Ergebnisse der vom deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen..... Herausgegeben von E. Curtius und F. Adler Bd. I.-V Berlin 1897 ff.
Oly. Ber.	Bericht über die Ausgrabungen in Olympia I (1936) ff.
ZANF	Zeitschrift für Assyriologie. Neue Folge. Berlin 1886 ff.

Alle weiteren Abkürzungen folgen den Abkürzungen des D.A.I.
Publiziert im JdI. 1959.

Einleitung

Die Wiederaufstellung der KesseldreifüÙe aus der Sammlung James Loeb machte eine erneute Publikation dieser einzig dastehenden Stücke, die die etruskische Bronzetreibkunst der spät-archaischen Zeit in besonderer Weise repräsentieren, notwendig.

Obwohl in ihrer Bedeutung erkannt, erfuhren die Stücke seit ihrer Erstpublikation durch J.H. Chase (1) im Jahre 1908 nur eine neuere und ausführlichere Behandlung durch L. Banti (2) 1956, die aber in ihrer Anlage bereits auf den begrenzten Zweck ausgerichtet ist, den Herstellungsort der Stücke in Etrurien zu fixieren. Anhand des ja nun seit dem Beginn dieses Jahrhunderts reichlicher vorhandenen und beobachteten Materials aus offiziellen Grabungen, unternimmt sie es, den Herstellungsort und Werkstattumkreis innerhalb der - natürlich anonymen - etruskischen Bronzekünstler auszumachen. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß von den Dreißigerjahren des 6. Jhs. bis in die ersten Jahrzehnte des 5. Jhs. in Caere eine blühende Bronzeindustrie entwickelt war, aus deren Kreis auch die vorliegenden DreifüÙe stammen.

Da die Zielsetzung der Arbeit von L. Banti die Lücke einer nicht existierenden Neubehandlung der Stücke und des damit verbundenen Fragenkomplexes nicht ausfüllen kann, soll es Ziel der vorliegenden Arbeit sein, die außer der Herkunft der Stücke weiter anstehenden Fragen

zu erörtern und, wenn möglich, zu klären. Die Fragen der Herkunft und der Datierung werden abermals zu überprüfen sein, besonderes Gewicht aber soll auf einen stilistischen Zug dieser Dreifüße und einer ganzen anderen Denkmälergruppe des gleichen zeitlichen Horizontes aus Etrurien gelegt werden, der einen besonders starken Einfluß des ionischen Griechenlands auf diese Phase der etruskischen Kunst verrät.

Außer einem kurzen Eingehen auf die nicht uninteressante Fund- und Ausstellungsgeschichte der Stücke sollen hier auch die Mitfunde einmal hinzugezogen werden, um zu untersuchen, ob sich aus ihnen vielleicht Anhaltspunkte für eine Datierung ergeben können.

Um die Prüfung des anstehenden Fragenkomplexes zu erleichtern, erschien es mir notwendig, die Untersuchung nicht streng auf unsere drei Dreifüße zu beschränken, sondern einen weiteren Kreis etruskischer Denkmäler hinzuzuziehen, der stilistisch eng verwandt, die gleichen ionischen Einflüsse merken läßt. Hauptsächlich besteht dieses Material aus größeren Fundkomplexen und einigen hervorragenden Einzelstücken, die die gleiche Zeit- und Stilstufe markieren. Es sind dies:

Ein Streufundkomplex verschiedener getriebener Bronzeblechplatten, deren ursprünglicher technischer Zusammenhang nicht immer klar ist. Der fundmäßig nur locker verbundene Komplex ist heute auf die Museen von München, Perugia und London verstreut und bislang nur

einmal zusammenhängend untersucht worden, von E. Petersen im Jahre 1894.

Der berühmte Bronzewagen von Monteleone und einige besonders gut mit den Dreifüssen verbindbare Bronzeblechfragmente eines weiteren Prunkwagens aus Capua in der Coll. Dutuit in Paris.

Die monumentalen Terrakottasarkophage aus Cerveteri im Louvre und in der Villa Giulia in Rom und einige im Material gleiche Friesplatten eines Tempels aus Velletri und vom Esquilin in Rom, sowie die bemalten Terrakottaplatten aus Cerveteri.

Einige künstlerisch hervorragende Stabdreifüße, die mit figürlichem Schmuck verziert besonders gut vergleichbar erscheinen.

Ferner soll in dieser Untersuchung eine weitere Gruppe von Werken der Kleinkunst abgehandelt werden, die in dem Zusammenhang mit den Dreifüssen, wie auch bei Erörterungen der anderen Bronzearbeiten, noch nie berücksichtigt worden sind. Es handelt sich um eine größere Anzahl von Elfenbeinplatten, die in ihrer Mehrzahl offensichtlich zu kleinen Kästchen gehört haben. Der Vergleich dieser Arbeiten mit Bronzereliefs erscheint auf den ersten Blick etwas kühn, da es sich um verschiedenes Material handelt, aber es wird sich zeigen, daß sie in künstlerischer Auffassung, dem speziellen, hier zu konstatierenden ionischen Einfluß auf den Stil und auch in mancher Einzelheit durchaus eine Analogie

zu bieten vermögen.

Werke der Keramik und der Wandmalerei werden ferner hinzugefügt, wenn sie als Analogie zu dienen vermögen, wobei allerdings die anderen Gesetzen folgende Technik dieser Kunstprodukte einen - insbesondere - stilistischen Vergleich erschwert.

Nachdem man auf diese Weise neben den Dreifüßen einen größeren Bereich der etruskischen Kunstproduktion jener spät-archaischen Zeit überblickt, soll der Versuch unternommen werden, den schon lange erkannten und oft ausgesprochenen "ionischen Einfluß" zu fassen, indem aufgezeigt wird, worin er denn eigentlich besteht und ihn - wenn möglich - zu lokalisieren. Daß dieses ein schwieriges und wohl nicht zu endgültigen Ergebnissen führendes Unterfangen ist, ist dabei dem Verfasser wohlbewußt. Immerhin scheint es doch möglich zu sein, den Umkreis jener ionischen Werkstätten jedenfalls gebietsmäßig einzukreisen.

Die Einmaligkeit und in gewisser Weise auch die Rätselhaftigkeit der untersuchten Dreifüße beruht nicht zuletzt auf der seltsamen und seltenen Form der Untersätze, die aus jeweils drei trapezförmigen und oben rund abschliessenden Bronzeplatten, auf denen die Darstellungen angebracht sind, gebildet werden. Um diese nicht nur im Etruskischen einmalige Form erklären oder ableiten zu können, soll eine Untersuchung über die Entwicklung der Dreifußuntersätze angeschlossen werden. Dabei wird es sich als notwendig erweisen, nicht nur den vorliegenden Typus zu behandeln, sondern ebenfalls und ganz besonders auf die Gruppe der konischen Untersätze einzugehen, da

diese, wie man lange weiß, gleichfalls fremd in Etrurien sind und man geneigt sein könnte, diese in Zusammenhang mit den Plattenuntersätzen zu sehen, oder eine Mischform aus Dreifüßen mit konischen Untersätzen und Stabdreifüßen zu postulieren. Bei dieser Erörterung spielt gleichfalls eine Rolle, ob die konischen Untersätze etruskische Imitationen orientalischer Vorbilder oder Importe darstellen, eine Frage, die bislang nicht eindeutig gelöst war, die dieser Lösung jedoch nach der Publikation der in Olympia gefundenen Stücke näher zu kommen scheint.

Vielleicht kann diese Arbeit auch etwas dazu beitragen, daß die etruskische Kunst, zumindest in diesen Stücken, ihren ja oft konstatierten epigonenhaften Charakter verliert und bei aller Übernahme fremder Elemente und Dekorationsweisen doch in dem letzt aufgeführten Punkt der Form der Untersätze durchaus eigene schöpferische Initiative erkennen läßt.

Die Fund- und Ausstellungsgeschichte

Die Stücke wurden 1904 bei der Ortschaft S. Valentino di Marsciano südlich von Perugia in einem Kammergrab, der Tomba di Fonte Ranocchia gefunden.

Alle drei Exemplare waren in fragmentiertem Zustand und wurden in Rom provisorisch zusammengesetzt, indem man die Fragmente auf Kupferplatten befestigte. Der Kessel von Dreifuß B war auf einen Rahmen von Kupferbändern montiert. -

1905 wurden sie von James Loeb in Rom erworben und zunächst in das Fogg Museum of Art in Cambridge/Mass. USA verbracht. Dort wurde die Wiederherstellung der Stücke vorgenommen. Die beiden größeren Exemplare (A und B) wurden dann nach New York in das Met. Mus. of Art transportiert, wo sie nach einigen weiteren Ausbesserungen im März 1907 zum ersten Mal ausgestellt wurden. Der dritte (C) wurde ungefähr zur gleichen Zeit im Fogg Museum ausgestellt (1).

Mit dem gesamten Bestand der Sammlung Loeb kamen die drei Stücke dann noch vor dem ersten Weltkrieg nach Deutschland, als der Besitzer in Murnau wohnung nahm. - Die erste Erwähnung findet sich im Bronzenkatalog der Sammlung von J. Sieveking 1913, wo sie allerdings weder aufgeführt, noch abgebildet sind. Es heißt im Vorwort lediglich: "Nicht aufgenommen

sind die drei berühmten ionisch-etruskischen Dreifüße, weil sie in größerem Format in den Brunn - Bruckmannschen Denkmälern erscheinen werden."

Wo sich die Stücke zu dieser Zeit befanden, läßt sich nur erschliessen, denn im Vorwort des o.a. Kataloges heißt es, daß "Teile der Sammlung im Fogg-Museum ausgestellt waren" - also jetzt (1913) nicht mehr ausgestellt sind.- Bei diesen "Teilen" müssen (s. Aufsatz von Chase) auch die Dreifüße gewesen sein. - Das nächste Mal sind sie im Führer durch die Alte Pinakothek von C. Weickert 1925, als dort ausgestellt erwähnt. Ausdrücklich ist bemerkt, daß es sich um eine Leihgabe handelte. - Es ist anzunehmen, daß sie sich dort seit 1920 befanden, als aus der Zusammenlegung des Antiquariums und der Vasensammlung das Museum für Antike Kleinkunst entstand.

Im Katalog der Sammlung Loeb 1930 von J. Sieveking, in dem laut Vorwort all die Stücke aufgeführt werden, die in den bisherigen Katalogen keine Aufnahme gefunden hatten, befindet sich am Schluß des Literaturverzeichnisses die Bemerkung: "Die große Publikation der drei etruskischen Dreifüße in Brunn - Bruckmann, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur mit einem Text von R. Zahn ist in Vorbereitung." Diese Publikation erfolgte allerdings dann doch nicht.

1934 wurde die bisherige Leihgabe dann durch Schenkung dem Museum übereignet. - Die Geschichte der zweiten öffentlichen Ausstellung endete in den Kriegsjahren, als die Stücke vor den drohenden Bombenangriffen in Sicherheit gebracht und die Bestände der Glyptothek ausgelagert wurden.

Nach dem Kriege befanden sich die Stücke wegen ihres desolaten Zustandes für die Öffentlichkeit unzugänglich im Prinz-Carl-Palais. Einer der Dreifüße, hier mit C bezeichnet, wurde auf der Wanderausstellung "Kunst und Leben der Etrusker" 1955 abermals gezeigt, in deren Verlauf er erheblich beschädigt wurde. - 1965 dann wurde die erneute Restaurierung in Angriff genommen, die alsbald zur Wiederaufstellung der Stücke im neuerstandenen Museum für Antike Kleinkunst führen wird.

Die Mitfunde

Der Fund wurde bei einer nicht beobachteten Grabung gemacht und die Fundsituation mußte von den offiziellen Stellen nachträglich mühsam rekonstruiert werden. Als Mitfunde gibt Minto (1) an:

1. Zehn winzige Bronzeblechfragmente, acht davon "wahrscheinlich" und zwei weitere "sicher" den Dreifüßen zugehörig. Bei der endgültigen Restaurierung in München 1966 stellte sich allerdings heraus, daß keines der Fragmente mit den Dreifüßen in Verbindung zu bringen war. (Abgebildet bei Minto, fig. 2 u. 3)
2. Ein Hahn aus zwei getriebenen Bronzeblechen. Am Ansatz der Beine abgebrochen. Die Verwendung ist unklar. (Minto, fig. 4)
3. Röhrenförmiger Bronzegriff (-henkel). (Minto, fig. 5, Mitte).
4. Vier scheibenförmige, gewölbte Beschläge aus Bronze. Nicht identifizierbar. (Minto, fig. 5).
5. Bronzene (Fibel ?-)nadel. (Minto, fig. 5).
6. Fragment einer rohen rot - schwärzlichen Schale. Verziert mit zwei Tonwülsten, die in der Randzone parallellaufend liegen.
7. Fragment eines bauchigen Gefäßes mit nach außen gezogener Lippe und zwei Henkeln. Es handelt sich um rohe Gebrauchsware.

8. Scherbe eines korinthischen Alabastrons mit der fragmentierten Darstellung einer linksgewendeten Sirene.

- Außerdem wurden Teile menschlicher Kinnladen gefunden.

Die Mitfunde aus Metall lassen eine nähere zeitliche Fixierung der Dreifüße nicht zu. Die Objekte sind zu sehr fragmentiert. Bei der Keramik handelt es sich um für Datierungszwecke zu rohe Ware. Lediglich das Fragment des korinthischen Alabastrons läßt sich zeitlich genauer festlegen. Es kommt in etwa dem Exemplar in Leipzig, Payne, Necrocorinthia, s. 319, Nr. 1225 A nahe. (Spätkorinthisch I. Etwas vor 550).

Beschreibung der Reliefplatten

In der Beschreibung wird jeder der Dreifüße mit einem Großbuchstaben (A,B,C) versehen, die jeweils drei Seiten der Stücke durchnummeriert und die Szenenfolge einer jeden Reliefplatte je nach Anzahl der Frieze mit a,b und c gekennzeichnet. (Die Kennzeichnung mit A,B und C ist hier nicht identisch mit der von Chase verwendeten).

Dreifuß A, 1, a. Stark fragmentierte Szene mit zwei menschlichen Figuren, die bei Chase als einander gegenüberstehend bezeichnet werden. - Links eine sitzende Gestalt mit langem Haar. Die Figur gegenüber bewegt sich, wie Reinigung und Neuzusammensetzung gezeigt haben im Knielaufschema auf die sitzende zu. Chase noch

deutet die sitzende Gestalt auf Zeus, die andere auf Hera. Ganz wohl ist ihm allerdings dabei nicht, denn er versieht diese Interpretation mit allen möglichen Einschränkungen. Auch neigt er mehr zu der Interpretation der von rechts kommenden Gestalt als einen Mann, obwohl in der Abbildung Chase o.c. Pl. XIII die Fragmentierung noch weitergehend ist und eine Beurteilung der Szene noch schwieriger machen, als dies jetzt nach der Restaurierung möglich ist. Denn wie jetzt eindeutig sichtbar ist, trägt die Figur einen kurzen Chiton, der nach den an den Dreifüßen verwendeten Schemata für einen Mann kennzeichnend ist. Das lange Haar steht dieser Identifikation nicht entgegen und es gibt auch keine anderen körperlichen Details, die dieser Auffassung widersprechen.

Die links sitzende Gestalt hingegen trägt einen langen Chiton. - Ein weiteres Detail indes könnte uns der Interpretation näher bringen. Die Figur hält in der linken Hand einen "Krummstab" mit verdicktem Ende, den sie so über die Schulter gelegt hat, daß die Krümmung im Rücken sichtbar wird. Den gleichen Stab also, den in der Perseusszene (Dreifuß C,1,b) die von uns als Athena anzusprechende Gestalt hält. - Eine genaue Parallele bis in die Details hinein bietet sich in der langgewandeten, langhaarigen Gestalt auf einem Terrakottafries aus Velletri im Mus. Naz. in Neapel (1).

Diese - fragmentierte - Szene stellt eindeutig eine Götterversammlung dar, im Gegensatz zu den Profanszenen auf den beiden Grabcippen (1a), in denen gleichfalls die Figur mit dem Krummstab vorkommt. - Vor die Götterversammlung des Velletrifrieses treten im Sinne der "Einführungsszene" des alten Orients zwei Beter. Andrén bezeichnet im Text, s. 412 die uns interessierende - zweite - Figur zwar als "younger, unbearded god with long hair," lässt sich aber, wie auch bei den anderen Göttern der Versammlung nicht auf eine Bezeichnung ein. - Wenn man nach Parallelen sucht, die das Thema der Götterversammlung auch zum Gegenstand haben, so wird klar, daß auch hier keine eindeutige Grundlage für eine Benennung zu gewinnen ist. Wenn man als sicher annimmt, daß die zuvorderst sitzende Gestalt Zeus ist, so kann den Platz neben ihm durchaus Athena einnehmen. So auf einer Schale des Oltos (1b) in Tarquinia und auf einer Amphora des Exekias in Orvieto (1c). In der Götterversammlung des Parthenonostfrieses ist dies auch der Fall, obwohl Zeus und Athena hier räumlich getrennt und durch mehrere Figuren unterbrochen sitzen. - Neben Zeus können aber auch Apollon, wie am Ostfries des Siphnierschatzhauses, oder Hera ihren Platz haben. (s. zu all dem: H. Knell, Götterversammlung, Diss. Freiburg 1965, s. 55ff.) - Eine weitere Unklarheit bereitet uns der Fries aus Velletri, indem nämlich der "Zeus" und die hinter ihm sitzende Gestalt mit Krummstab anschliessend offenbar noch einmal wiederholt werden. Ob es sich dabei um eine sinnlose Reihung der gleichen Figuren handelt, oder ob andere Gottheiten gemeint sind,

läßt sich nicht klar entscheiden.

Mit diesem allein läßt sich also nicht mit Sicherheit für eine bestimmte Gottheit plädieren. Immerhin kann man für den speziellen Fall unserer Dreifußdarstellung doch wohl mit guten Gründen die Benennung auf Athena rechtfertigen. Die Parallelen lassen diese Möglichkeit zu, das Darstellungsschema unserer Dreifüße impliziert eine weibliche Gottheit. Die offenbar identische Gottheit in der Darstellung auf Dreifuß C, 1, b läßt sich aus dem Zusammenhang des Perseusmythos als Athena bezeichnen. Hinzu kommt noch das Indiz, daß Apollon in der Apollon - Tityossszene (Dreifuß A, 3, c) getreu dem verwendeten Schema mit kurzem Chiton dargestellt ist. Es bestünde also kein Anlass, ihn auf dem gleichen Dreifuß in anderem Zusammenhang anders zu charakterisieren. - Ein weiteres Detail entzieht sich der Deutung: Wohl als Füllsel sitzt hinter der "Athena" ein Vogel, den Chase als Stütze für die Deutung der Gestalt auf Zeus wertet, indem er ihn als "Adler des Zeus" interpretiert. - Nun sind ja diese Füllvögel auch in anderen Szenen vorhanden, ohne daß sie sich zoologisch einwandfrei bestimmen lassen, oder gar mit dem Dargestellten in Verbindung bringen lassen. Es läßt sich jedoch mit Sicherheit sagen, daß es sich nicht um das woanders auftauchende raubvogelartige Tier handelt, das man als Adler oder Falken deuten kann. Das hier dargestellte Tier ähnelt eher einem Ibis. - Ein Zusammenhang mit der Gruppe ist jedoch nicht gesichert und deswegen sollte nicht die Deutung der Gruppe präjudiziert werden, indem man den Vogel als "Adler des Zeus" interpretiert.

A, 1, b. Perseus wird von Gorgonen verfolgt.

Perseus in eiligem Lauf nach links, gekennzeichnet durch petasos, Hadeskappe und die um den Hals gehängte Kibisis. Er trägt, wie in der Szene Dreifuß C, 1, b den kurzen Chiton. Er wendet den Kopf nach rückwärts zu seinen beiden Verfolgerinnen um, die durch den langen Chiton und auch durch Körperdetails als Frauen gekennzeichnet sind. Beide haben die rechte Hand erhoben. Allerdings sind sie nicht in der für Gorgonen üblichen Weise durch Flügel, Schlangenhaar und Schreckmaske en face charakterisiert, sondern erscheinen hier ganz wie normale menschliche Wesen. Ein Beispiel für diese Art der Darstellung, allerdings aus der späteren unteritalischen Vasenmalerei bietet ein spätapulischer Volutenkrater in Neapel (2), wo die Gorgonen nur durch struppige Haarangabe und durch die Schlangen, die sie in den Händen halten gekennzeichnet, ansonsten aber menschlich gebildet sind. Diese Darstellung ist vielleicht unter Einfluß des Theaters entstanden, wie der Satyr in der Vasenszene Neapel nahe legt. - Die gleiche menschengestaltige Bildung der Gorgonen, aber ohne Beifügung der Satyrmaske zeigt eine kampanische Amphora in Berlin (2a). - Den Gorgonen unseres Dreifusses sehr nahe kommt im Typus die Statuette einer Läuferin in Palermo (2b).

A, 1, c. Achilles und Troilos.

Die Bewegungsrichtung der Szene ist von rechts nach links. - Ein unbärtiger Reiter im kurzen Chiton, der mit einer Lanze bewaffnet ist, wird an den Haaren vom Pferd ge-

zogen. Der Angreifer, gleichfalls unbärtig, in kurzem Chiton und mit langen Haaren eilt hinter dem Pferd her, greift Troilos in die Haare und stößt ihm gleichzeitig die Lanze in den Kopf. - Unter dem - fragmentierten - Pferd ist eine dritte offenbar männliche Gestalt erkennbar, die im Schema des "gefallenen Kriegers" am Boden liegt. - Das Motiv der Troilostötung gibt es in der griechischen und etruskischen Kunst relativ früh und häufig. Die Begebenheit wird in verschiedenen Phasen und Varianten geschildert. (s. dazu die Aufsätze von Schauenburg (3), Cook (4) und Wienke (5)). Das hier vorliegende Motiv, die Tötung selbst, ist in der unteritalischen Vasenmalerei verhältnismäßig selten. Bevorzugt werden die Belauerung und die Ergreifung. (s. dazu die Szene in der Tomba dei Tori in Tarquinia, bei Giglioli, Storia, Tf. CVII). - Zu unserem Motiv bieten sich ein etruskischer Stamnos in Florenz, bei Schauenburg, Tf. 43,2, und ein frühapulischer Glockenkrater in Wien, Schauenburg, Tf. 44,2, als Beispiele an. - Wie und ob die am Boden liegende Gestalt in diesem Zusammenhang gedeutet werden muß, bleibt dahingestellt.

Dreifuß A, 2.

Zu dieser Seite des Dreifußes ist generell zu bemerken, daß der Künstler für alle drei Bildfelder antithetisch - heraldische Kompositionen gewählt hat, was an keiner Seite, auch der anderen Dreifüße in dieser Konsequenz durchgeführt worden ist.

A, 2, a. Zwei geflügelte menschliche Figuren, die, antithetisch komponiert sich aufeinander im Knielaufschema zubewegen. - Ob man die beiden wappenartig zusammengestellten Gestalten als Calais und Zetes, die Söhne des Boreas bezeichnen soll, kann wohl schwer entschieden werden.

A, 2, b. Zwei antithetisch sitzende Sphingen. Sie haben gedrungene, aber schlanke Körper. Die Beine sind lang und organisch unter Angabe der Muskeln und Sehnen durchgeformt. Die Komposition bildet ein flaches Dreieck, indem sie auf den Hintertatzen sitzen und die Vorderläufe aufrecht in Schrittstellung dargestellt sind. Die Schwänze führen in der Falte zwischen dem eingeknickten Hinterschinkel und den Leib über den Rücken, wo sie sich spiralförmig einrollen. - Die Flügel führen in einem nicht sehr steilen Bogen aufwärts, wo sie sich in einer flachen Kurve nach vorwärts wenden. Der Flügelansatz wirkt breit und stabil. Das Gefieder ist nur durch sehr schematische Querstriche differenziert und schließt nach außen glatt ab. - Die fleischigen Köpfe wirken relativ zum Körper wohlproportioniert. Die Stirn ist gerade, nur über dem Nasenansatz sanft eingewölbt. Das Gesicht ist auffallend kleinflächig. Der Haaransatz ist gerade und weit zurückgezogen, die Frisur fällt glatt auf die Schultern, wobei sich der Hinterkopf durch eine Einziehung in der Frisur deutlich macht. Die Haare sind durch schwache, parallel laufende Ritzlinien angegeben. Über den Schultern sind die Locken wellenförmig gekennzeichnet.

A, 2, c. Zwei antithetisch angeordnete berittene Bogenschützen. Die Pferde bäumen sich gegeneinander auf, so daß die Komposition ein flaches Dreieck bildet. Die Szene ist stark fragmentiert. Unter den Pferden, in dem durch die Dreieckskomposition entstandenen Hohlraum erkennt man Kopf und Arm einer liegenden Gestalt im Schema des "gefallenen Kriegers". - Der rechte Reiter trägt auf dem Kopf den pilos, beim linken ist diese Stelle beschädigt. Beide tragen über dem Chiton einen sich nach hinten bauschenden Reitermantel. - Als Vergleich böte sich eine attisch - schwarzfigurige Amphora in München (6) an, auf der die Szene durch Beischrift auf Achilles und Penthesilea festgelegt ist. Die Kämpfenden sind hier mit Speeren, anstatt mit Bögen ausgerüstet. Die gleiche Szene, aber ohne Beischriften zeigt eine Amphora aus Vulci in Würzburg (6a). (Zu diesem Thema mit weiteren Beispielen s. a. Arbeit von Loeschke (6b)). - Es bleibt jedoch fraglich, ob diese Bezeichnung auch hier zu fordern ist.

A, 3, a. Herakles und der nemeische Löwe.

Die Komposition zeigt Herakles im Knielaufschema seitlich neben dem Löwen. Er würgt diesen, indem er den Arm um den Hals des Tieres gelegt hat. Er ist im kurzen Chiton und mit kurzen Haaren dargestellt. Auf dem Rücken trägt er den Köcher. Der Löwe hat eine Vorderpranke drohend erhoben. Sehr ähnlich ist die Darstellung auf dem Dreifuß C, 2, c. Einen Vorläufer dieses Schemas vermag vielleicht die Szene auf einem Schildband des 1. Viertels des 6. Jhs. aus Noicattaro zu bieten, wo ein nackter Herakles in glei-

chem Darstellungsschema den Löwen würgt (?). E. Kunze meint, daß es sich bei diesem Löwenkampfschema um eine nordostpeloponnesische Erfindung handelt. -

Herakles, sowie auch Hermes und Apollon in den beiden folgenden Szenen weisen eine Trachteigentümlichkeit auf, die sich auf etruskischen, sowie auf ostionischen Denkmälern recht häufig findet. Der Überfall des Chitons über den Gürtel ist in einer ganz spezifischen Weise dargestellt, indem nämlich vorne ein ganz kleiner, fast dreieckiger Teil des Gewandes überlappt. - Das gleiche Detail findet sich auch auf dem peruginer Bronzeblech in München mit dem Halios Geron, wo es der bogenschiessende Jäger vor dem Meerdämon aufweist. - Einige Beispiele aus dem Etruskischen außer dem münchener Bronzeblech sind:

1. Eine Bucchero - Oinochoe in Orvieto (8). 6. Jh.

2. Ein Relief aus Chiusi in Palermo, auf dem Frauen im Reigentanz dargestellt sind. Erste Hälfte 6. Jh. (9)

Im ostgriechischen Bereich zeigen diese Einzelheit:

1. Eine Figur des Frieses am Pfeilergrab von Isinda - Belenkli. (10)

2. Ein gleichfalls Herakles darstellendes Relieffragment aus Thasos. (11)

3. Ein Krieger auf einer "ionischen" Vase in Wien. (12)

4. Sehr ähnlich ist auch die Gestaltung des Chitonüberfalles am Gewand des bronzenen Flötenspielers aus Samos. (13)

Es handelt sich offenbar um eine Mode, die mit anderem

ionischen Motivgut in Etrurien Eingang fand.

A, 3, b. Peleus und Thetis. Hinter Peleus ist Hermes dargestellt. Die Szene bewegt sich von links nach rechts. Peleus verfolgt die enteilende Thetis und hat sie bereits ergriffen, indem er seinen linken Arm in ihre Armbeuge eingehängt hat. Am Hinterkopf der Thetis erscheint als *πίλος* eine Löwenprotome, die sich dem Angreifer drohend entgegenrichtet. Hinter dieser Gruppe, die der Darstellung auf Dreifuß C, 2, b sehr ähnelt, erscheint Hermes in etwas ruhigerem Schritt, deutlich gekennzeichnet durch petasos und kerykeion. - Das Auftauchen des Hermes bezieht sich darauf, daß er den Beschluß der Götter, der den Anlaß für die Gewalttat bietet, Nereus überbringt, kommt aber in den Darstellungen selten vor. So auf einem Volutenkra-ter in München (14) und einer Schale des Euergides-Malers in London aus Vulci (15). - Ebenso wie Hermes sind auch andere Gestalten der Mythologie hinzugefügt, die in dem betreffenden Szenenzusammenhang nur schwer Deutung finden. (s. dazu Arbeiten von Graef und Schefold(16)).

A, 3, c. Apollon und Tityos.

Die Szene bewegt sich von links nach rechts. Apollon, langhaarig und, wie hier üblich im kurzen Chiton dargestellt, ist mit einem Schwert gegürtet und spannt den Bogen gegen Tityos, der bereits von zwei Pfeilen in Gesäß und Hüfte getroffen, vor Ihm halb zusammengesunken ist. -

Er stützt sich auf eine vor ihm dargestellte Frauengestalt, indem er den linken Arm um ihre Schulter legt. Das Motiv des halb in die Knie gebrochenen Giganten ermöglicht es dem Künstler, die riesenhafte Gestalt des Tityos zu betonen, ohne das Prinzip der Isokephalie stören zu müssen. Zwar stützt sich Tityos mit einem Knie auf den Boden, dennoch aber befindet sich seine Hüftlinie fast auf gleicher Höhe mit der des Apollon, der in normaler Größe im Laufschemata dargestellt ist. Durch diese unnatürliche Überlängung des nach außen gekehrten Beines wird die Größe des Tityos indiziert.

Die vor ihm erscheinende weibliche Gestalt, auf die er sich stützt, soll mit Vorbehalt auf Geia, seine Mutter benannt werden. - Die in der Überlieferung (Hesiod, Pindar u. a.) genannte Mutter, die böotische Heroine *Γαῖα* oder *Γαῖα* (auch *Γαῖα*) ist nur eine besondere Erscheinungsform der Ge. Zeus nämlich hat die von ihm geschwängerte Alera aus Furcht vor dem Zorn seiner Gemahlin Hera in die Erde verbannt, wo sie den Tityos gebär (nach Pherekydes, Schol. Apoll. I, 761 in FHG I, 71,5). - Obwohl die vorliegende Szene sich nach Auskunft vieler Parallelen genau im Rahmen des Üblichen bewegt, bestehen doch Zweifel an der Identität der weiblichen Figur. In der Tat finden sich Argumente dafür, sie als Leto, die auf dem Wege nach Delphi von Tityos überfallen wird und der ihr Sohn zur Hilfe eilt, zu benennen. - Zu diesem Thema haben sich Hampe/Simon und Greifenhagen (17), sowie Camporeale (18) ausführlich geäußert.

Einige Beispiele für den vorliegenden Darstellungstypus sind:

Eine Amphora aus Cerveteri in Rom, Villa Giulia, bei Greifenhagen o.c. - Ge steht hier in der Mitte der Komposition zwischen Apollon und Tityos.

Eine caeretaner Hydria im Louvre (19). Der Tityos auf diesem Gefäß mag uns einen ungefähren Eindruck davon vermitteln, wie der an dem Dreifuß verlorene Kopf des Unholds hier ausgesehen haben mag. Wir finden die gleiche Hervorhebung der Größe des Riesen durch "Tieferlegung" des Laufschemas gewissermaßen. Der Kopf ist mit allen Charakteristika eines wilden Wesens ausgestattet. Haare und Bart sind als ungepflegte Zotteln angegeben, Nase und Mundpartie, wie auch das Ohr sind satyrhaft dargestellt. - In dieser Darstellung tritt neben Apollon noch seine Schwester Artemis. In eiligem Lauf auf sie zu ist die aus den Händen des Unholds befreite Mutter Leto dargestellt.

Ein Krater des Aigisthos-Malers im Louvre, G 164. Bei Greifenhagen o.c. Abb. 19.- Apollon hält hier den Bogen mit der linken Hand und hat mit der rechten das Schwert zum Hieb erhoben. - Greifenhagen möchte die weibliche Gestalt, die sich in bewegter Haltung vor dem zusammenbrechenden Tityos befindet, als Leto erklären. Diese Interpretation ist jedoch angesichts der von Apollon wegfliehenden Schrittstellung, dem abwehrenden Gestus gegen ihn und der drei Pfeile, die sie aufgefangen

hat, nicht recht befriedigend. Außerdem hält sich der niederbrechende Tityos an ihr fest, wie es auch bei unserer Dreifußdarstellung der Fall ist. Greifenhagen operiert hier mit den Darstellungen auf der Amphora des Eucharides-Malers, London E 278 (20) und der Schale des Penthesilea-Malers in München als Vergleich und erklärt die Darstellung auf dem Krater des Aigisthos-Malers etwas gesucht auf ein anderes mythologisches Motiv, Herakles/Iole, das für diese Szene freilich der literarischen Stütze entbehrt.

Die Zweifel an der Benennung dieser Szene können freilich nicht restlos ausgeräumt werden, jedoch scheint mir die hier vorgeschlagene wahrscheinlicher, als die auf Leto, da zwischen ihr und dem verfolgenden Apollon so offensichtlich garkein Zusammenhang besteht und da Tityos sich auf ihre Schulter aufstützt. -

Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, daß die Deutung der Szene A,1,a durch die hier sichere Benennung auf Apollon gestützt wird.

Wie schon in der Restaurierung bei Chase richtig abgebildet, bekrönte diesen Dreifuß die mitgefundene Kriegerfigur aus vollgegossener Bronze. - Der Krieger trägt den kurzen Chiton. Seine Rüstung besteht aus einer Lanze, die er in der rechten Hand hält, Beinschienen und dem erst jetzt aus Fragmenten wiedergewonnenen und neu hinzugefügten Schild in der linken. Auf dem Kopf trägt er einen korinthischen Helm. Das hier verwendete Exemplar

steht etwa zwischen der Stufe Kukahn, Tf. 3, 1 und Tf. 3, 3/4. (21). Der Zwickel am unteren Rand ist bereits tiefer, als Tf. 3, 1 und die Wangenklappen sind steiler nach unten abgeschrägt. Darin, sowie auch in der hinteren Einziehung der Kappe, kommt er Tf. 3, 3/4 bereits sehr nahe. Die Kalotte ist allerdings noch nicht so flach. Die Stücke gehören dem späteren 6. Jh. an. (s. dazu auch das Exemplar E. Kunze in Oly. Ber. VII, Tf. 18/19. Dieser allerdings etwas früher. Mit Buschbahn!). Der obere Teil der Kappe des hier zur Diskussion stehenden Stückes ist bereits leicht abgesetzt und stärker ausgewölbt und geht in Richtung auf den Helm aus dem Weihgeschenk der Argiver. (Dazu Kunze, Oly. Ber. III, s. 77 Z. Datierung und Kunze, Oly. Ber. VIII, Tf. 34). - Die Figur insgesamt gibt etwa das wieder, was wir im Typus auch in der Kampfszene am Wagen von Monteleone vorgefunden hatten. Die Besonderheit unserer Statuette besteht jedoch darin, daß der gewaltige Helmbusch nicht eng auf dem Grat des Helmes aufliegt, sondern sehr hoch darüber auf einer Halsprotome befestigt ist. In diesem Detail läßt er sich sehr gut mit einer im Motiv ähnlichen Kriegerstatuette in Paris, Cabinet des Medailles, vergleichen, die gleichfalls etruskischer Provenienz ist. (22). - Dieses Stück wird sehr häufig zum Vergleich für das unsere herangezogen, obwohl jeder Vergleich, der über genanntes Detail hinausgeht m. E. unstatthaft ist. Abgesehen davon, daß die Statuette Paris

jünger, wohl erste Hälfte 5. Jh. ist, zeigt sie eine völlig andere Körperauffassung und bezeichnet wohl eine völlig andere Kunstprovinz. Die Gestalt ist unproportioniert schlank, die Glieder sind nur wenig durchmodelliert. Auch die Bekleidung ist anders. Der Krieger Paris trägt einen Panzer, ohne den kurzen Chiton darunter, sodaß der Unterkörper frei bleibt. Der Helm, auf dem der Busch von einer langen Schwanenhalsprotome getragen wird, zeigt eine in Italien oft verwendete Form. Es handelt sich um eine Form ohne Nasensteg und mit aufgebogenen Wangenklappen, die sich aus dem illyrischen Helm herleiten dürfte. (s. dazu die Arbeiten von E. Kukahn und E. Kunze in Oly. Ber. VIII). Beispiele für diese Form haben sich in Italien häufig gefunden (22a). Am Rande sei darauf verwiesen, daß diese Form der aufgebogenen Wangenklappen, relativ selten zwar, aber auch in Griechenland anzutreffen ist. Aufgebogene Wangenklappen am Helm zeigte z. B. auch die Statue der Athena Parthenos.

Das Motiv der riesigen Tierprotome, auf der bei den verglichenen Stücken der Helmbusch aufsitzt ist recht selten. Häufiger hingegen kommen solche Tierhalsprotomen ohne den Zusammenhang eines Helmes auf "Kappen" vor. Zur Bedeutung solcher Protomen und insbesondere der "Schwanenkappen" s. eine Arbeit von A. von Gerkan und F. Messerschmitt (22b). - Im Zusammenhang mit einem Helm dürfte wohl der Gedanke dahinterstehen, daß ein solch gewaltiger Kopfputz dem Krieger ein besonders schreckliches

Aussehen verleihen sollte, bzw., wie in zitierter Arbeit ausgeführt, ihm ein gewisser apotropäischer Charakter innewohnte.

Für einen stilistischen Vergleich, der mit der Bronze in Paris ausgeschlossen erscheint, bieten sich eher zwei Bronzestatuetten aus Brolio in Florenz an (22c), die gleichfalls zwei speertragende Krieger in Ausfallstellung darstellen. Besonders das Exemplar 185 erinnert in der etwas unbeholfenen Schrittstellung, wie auch in den Proportionen an das Stück auf dem Dreifuß. Die Kriegerstatuetten aus Brolio dürften wohl nur wenig älter sein, als das zur Frage stehende Stück. (Dazu auch Riis, *Tyrhenica*, s. 121). -

Dreifuß B,1,A Sitzende Sphinx, rechtsgewendet.

Die Darstellung steht den Exemplaren an Dreifuß A sehr nahe, wirkt allerdings plumper und ist auch nachlässiger ausgeführt. Das Sitzmotiv ist das gleiche. Die wenig differenzierten Vordertatzen sind sehr unorganisch an den Körper angesetzt und wirken ungekonnt. Der Schwanz ringelt sich in gleicher Weise über den Rücken, wie es bei A der Fall ist. Der Steigwinkel der Rückenlinie ist noch flacher, wodurch der Körper überlängert erscheint. Die Flügel sind in gleicher Manier, wie bei A gegeben, wobei lediglich das Gefieder in seiner Längsrichtung einmal unterteilt worden ist, da die Fläche dem Künstler sonst wohl zu leer gewirkt hätte. - Das Gesicht ist noch kleinteiliger. Augen, Nase und Mund liegen auf einer noch kleineren Fläche zusammen. Die fast senkrecht nach unten führende Friesur entbehrt aller Details, schließt nach unten mit einer waagerechten Linie ab und wirkt fast wie ein Kopftuch.

B, 1, b Rechtsgewendete Chimäre.

Die Platte ist stark fragmentiert, jedoch sind Köpfe und Oberteil des Wesens gut zu erkennen. Im Typus ist sie dem Exemplar an Dreifuß C sehr nahe, wo die Details anhand des besser erhaltenen Stückes besprochen werden sollen. Auch hier ist die Version des Wesens verwendet worden, bei der der Ziegenkopf aus

dem Flügelende hervorwächst. Stilistisch eng verwandt ist der Löwe auf einer Bronzeplatte im Mus. di Villa Giulia (23).

B, 2, a. Linksgewendet sitzender Löwe.

Das Tier sitzt aufgerichtet mit weit geöffnetem Rachen. - Die an diesem Dreifuß generell zu konstatierende Massigkeit der Gestalten zeigt sich hier besonders in der Dicke des Halses, der Mächtigkeit des Kopfes und den unproportionierten Beinen unter dem schweren Körper. Eine ganz ähnliche Auffassung zeigt das Fragment einer "rhodischen" Vase aus Naukratis (24). - Über dem Tier ist ein im Flug befindlicher Vogel als Füllsel dargestellt. - Der Löwe sitzt antithetisch zu der auf der Nachbarplatte, um die Ecke herum dargestellten Sphinx 1, a. - Man fragt sich, ob beide Figuren in einem szenischen Zusammenhang zu sehen sind. Das rührt an die prinzipielle Frage, ob man die Darstellungen allgemein isoliert oder kombiniert betrachten muß. Sie muß verneint werden, da wir niemals von einer Szene, die über rein dekorativen Charakter hinausgeht, eine solche Feststellung treffen können.

B, 2, b. Bellerophon und Pegasos.

Bellerophon sitzt auf dem Rücken des Flügelpferdes, das im Galopp dargestellt ist. Unter dem Rumpf, zwischen den Beinen des Tieres, läuft ein Jagdhund mit. Über der Szene befindet sich rechter Hand wieder der fliegende Raubvogel.

Im Bezug auf das Motiv ist die Häufigkeit der Darstellung in den verschiedenen Kunstprovinzen interessant. Auffällig ist die offensichtliche Vernachlässigung dieses Motivs zu dieser Zeit in Attika und seine ebenso offensichtliche Beliebtheit in Etrurien im 6. - 4. Jh. in den ostgriechischen Kunstprovinzen, in Unteritalien und - in Korinth. (s. Dazu einen Aufsatz von F. Brommer 25). - Nach der griechischen Mythologie war Bellerophon in Argos geboren, fing in Korinth, wo er auch ein Heiligtum besaß, den Pegasos und wurde von Proitos nach Lykien geschickt mit dem Auftrag, die Chimaira zu töten und Solymer und Amazonen zu bekämpfen. Die Häufigkeit des Vorkommens dieses Themas in Etrurien erscheint durch die Haupttätigkeit des Helden in Korinth und vor allem im ostgriechischen Bereich in einem besonderen Licht. - Über die Herkunft der Mischtiere, die im Bellerophonmythos eine Rolle spielen, besteht wenigstens im Falle der Chimaira Einigkeit (26). - Auch der Pegasos, das Flügelpferd, entstammt dem Umkreis der geflügelten Mischwesen, Stiere und Steinböcke des alten Orients und fand über den orientalisierenden Stil Eingang in den griechischen Motivschatz. Als ein Beispiel für die orientalischen Vorbilder dieses Motivs sei ein Siegel der neuassyrischen Zeit in Berlin genannt. (27). Das Stück stammt aus Assur und gehört stratigraphisch an den Anfang d. 1. Jt.

B, 3, a. Geflügelter Panther, linksgewendet.

Das Mischwesen hat den Kopf en face herausgedreht, der, wie bei der Sphinx B,1,a, im Verhältnis zum Körper recht klein wirkt. In der Körperauffassung zeigt sich die gleiche summarische Behandlung ohne viele Details oder Innenzeichnung und die gleiche Plumpheit des Umrisses. Bei der Charakterisierung des Gefieders wird hier auf die Unterteilung in der Längsrichtung verzichtet, wofür jedoch die einzelnen Federn durch starke Querstriche angegeben sind.

B, 3, b. Peleus und Thetis. Davor eine Nereide (?)

Eine langgewandete Frau und ein unbärtiger Mann im kurzen Chiton sind nach links laufend dargestellt. Die Frau wendet den Kopf zu ihrem Verfolger um und rafft mit der linken Hand das Gewand. Aus ihrem Nacken streckt sich dem Verfolger eine Schlange entgegen. Die Szene gibt das gleiche Thema wieder, wie die Szene auf Dreifuß C,3,b. Nur ist hier den beiden Hauptfiguren eine schwer deutbare dritte, offenbar weibliche Gestalt hinzugefügt. Die Schlange erklärt sich, wie auch die Löwenprotome an der gleichen Stelle der Szene C, 3,b, als apotropäisches Zeichen, als *phobos*, das sich dem Angreifer drohend entgegenstellt. Diese Darstellung ist in seiner Bedeutung durch Beischrift auf - späteren - etruskischen Spiegeln gesichert. (28). - Die vor dieser Gruppe hereilende dritte Figur ist nur

mit Fragezeichen als Nereide zu benennen, wie Chase o.c. dies vorschlägt. Immerhin ist die Möglichkeit vorhanden und als Vergleichsdarstellung böte sich eventuell eine Vase im Louvre (29). Dieses Motiv wäre dann in unserer Darstellung abgekürzt wiedergegeben. - Es sei hier darauf hingewiesen, daß Peleus als Mann mit langen Haaren dargestellt ist, was bei der Interpretation der Szene auf Dreifuß C,3,c eine Rolle spielt.

Dreifuß C, 1, a. Linksgewendet sitzende Chimäre. Der übliche Bildtypus der Chimäre, bei dem der Ziegenkopf aus dem Rücken des Wesens wächst, ist hier nicht verwendet, sondern eine in Etrurien recht beliebte Variante, bei der der Ziegenkopf oben auf dem geschwungenen Flügel aufsitzt. (30) - Wie das Motiv der Chimäre überhaupt, so scheint auch diese Variante bereits im Orient vorgeformt zu sein. Anne Roes (31) glaubt daß das Motiv in Persien entstanden sei und bildet (Fig. 3) ein Beispiel aus Luristan ab. Es handelt sich hier jedoch nicht um eine ausgesprochene Chimäre, sondern ein verwandtes Mischwesen mit gehörntem Menschenkopf und einem Raubvogelkopf anstelle des Ziegenkopfes auf dem Flügel. - Zitiert wird ein anderes Beispiel aus Susa (32), das eine ähnliche Umbildung ist.

C, 1, b. Perseus und Athena.

Beide Figuren eilen in heftigem Lauf nach links. Athena, wie auch Perseus in Flügelschuhen, wendet sich nach rückwärts, um sich nach den verfolgenden Gorgonen umzuschauen. Sie öffnet dabei einen bis über den Kopf reichenden Mantel, den sie mit beiden Armen hält. Die Kanten der Innenseiten des bis über den Scheitel gehenden Tuchs sind reich mit geometrischen und pflanzlichen Ornamenten verziert. - Perseus in kurzem Chiton, mit Flügelschuhen, trägt über den lang auf die Schultern fallenden Haaren die Hadeskappe. An einem Band um den Hals trägt er eine große Tasche, die Kibisis, in der er das abgeschlagene Haupt der Gorgo davonträgt. - Die Identifizierung der Figuren und der szenische Zusammenhang sind nach Ausweis vieler Parallelen, wie z.B. einer schwarzfigurigen Schale in Berlin, wo die Namen durch Beischrift angegeben sind, völlig gesichert (33).

In dieser Darstellung nun kommt ein Detail vor, welches zur Stützung der Benennung einer anderen Figur dienen kann. Hinter dem Kopf des Perseus nämlich, in der rechten Hand der Athena, befindet sich das obere, gebogene und an der Spitze verdickte Ende des gleichen krummstabartigen Gegenstandes, den wir schon in der Szene Dreifuß A,1,a vorfanden. Wenn die Deutung der weiblichen Gestalt auf Athena hier eindeutig ist, so sind wir berechtigt, sie in der anderen Szene ebenfalls so anzusprechen.

C, 1, c. Zweikampf über einem gefallenen Krieger.
Die Kampfszene ist analog zu der entsprechenden Szene auf einer der Seitenplatten des Wagens von Monteleone aufgebaut. Unterschiede im Detail sind vorhanden, indem der gefallene Krieger einen korinthischen Helm trägt, während er in der Szene auf dem Wagen barhäuptig dargestellt ist. Außerdem haben die Helme hier im Gegensatz zu denen der Wagenszene keinen Nasenschutz, wodurch auch ein kennzeichnendes Detail der Wagenszene entfällt. In dieser ist der Ausgang des Kampfes insofern indiziert, als der Speer des einen Kriegers vom Nasenschutz des anderen abprallt, während dieser dem Unterliegenden die Waffe in die Brust stößt. Auch diese Einzelheit fehlt hier, sodaß die Szene noch formelhafter und unpersönlicher wirkt. Gleichfalls ist der herabstürzende Adler als Vogelzeichen in der Szene des Dreifusses nicht dargestellt. - Rechts neben der Szene sitzt auf einem stangenartig stilisierten Ast ein falkenähnlicher Vogel. Wie in der Szene Monteleone trägt auch hier der linke Krieger den Rundschild, der rechte den böotischen Schild. Als Schildzeichen sind hier sowohl im oberen, als auch im unteren Feld des Schildes en face gegebene Löwenköpfe angebracht.

Wenn die Szene auf dem Wagen von Monteleone durch die deutliche Bezeichnung von Sieger und Besiegtem noch in gewisser Weise individualisiert war und

eine Deutung auf Achill und Memnon immerhin erwägenswert machte, so ist sie hier zur reinen Dekorationsszene erstarrt, die eine Deutung auf bestimmte Personen der Mythologie nicht möglich erscheinen läßt.

C, 2, a. Linksgewendet sitzende Sphinx.

Die Darstellung ist arg fragmentiert, sodaß insbesondere von den Flügeln nichts erhalten geblieben ist. Nur Gesicht und Unterkörper sind einigermaßen erhalten und gestatten die Erkenntnis, daß alle Merkmale mit den gut erhaltenen Sphingen am gleichen Dreifuß, Seite 3,b übereinstimmen. Lediglich stehen die Vorder-tatzen hier auf einer Standlinie und nicht, wie dort, auf einer Volute.

C, 2, b. Peleus und Thetis.

Die Szene gibt motivisch und kompositionell das wieder, was in den Szenen Dreifuß A,3,b und B,3,b bereits dargestellt war. Lediglich ist hier auf die Hinzufügung einer weiteren Figur (Hermes, "Nereide") verzichtet worden. Als *πόρτος*, der sich dem Angreifer drohend entgegenwendet ist hier, wie in A,3,b wiederum die Löwenprotome gewählt worden. In dieser Darstellung ist die Flammenstilisierung der Mähne am Ansatz sehr deutlich zu erkennen. - In einer weiteren Einzelheit weicht diese Szene von den vorausgegangenen ab, indem nämlich der verfolgende Peleus in

Rückenansicht dargestellt ist. Das Rückgrat ist durch eine schräg verlaufende Linie markiert. Rechts der Szene sitzt wieder der falkenartige Vogel auf dem stilisierten Ast, der hier das linke Bein des Peleus überschneidet. - Zur Frisur der Thetis in dieser, wie auch in den anderen Darstellungen scheint mir sehr ähnlich die Bronzestatuetten eines gelagerten Zechers aus Samos (34).

Zur Deutung des *πίθος* sei noch erwähnt, daß dieser auch andere Interpretationen erfuhr. Graef (35) nahm seinerzeit an, daß die Fähigkeit der Thetis, sich zu verwandeln gemeint sei.

C, 2, c. Herakles und der nemeische Löwe.

Die Szene ist wiederum sehr stark beschädigt, dennoch ist die Darstellung in ihrer Bedeutung hinreichend erkennbar. Herakles ist in gleicher Weise, wie zuvor in kurzem Chiton und mit kurzem Haar dargestellt. Auf dem Rücken trägt er den Köcher, dessen oberer Abschluß volutenartig stilisiert ist. Herakles befindet sich im Knielaufschema seitlich neben dem Löwen und hat den rechten Arm um den Hals des Tieres gelegt, um es zu strangulieren. Dadurch, daß der Unterarm um den Hals des Löwen wieder zu seinem Körper zurückgeführt ist und er das Handgelenk des Würgearms mit der Linken ergreift, ergibt sich eine groteske Überlängung des rechten Armes.

C, 3, a. Linksgewendet knieender Bogenschütze.

Die Gestalt ist ganz ähnlich charakterisiert, wie zuvor Herakles, mit kurzem Haar und kurzem Chiton. Das linke Knie aufgestützt, hält er mit der Linken den Bogen mit aufgelegtem Pfeil. Bei dem Köcher, den er auf dem Rücken trägt, fehlt hier der volutenartige Aufsatz. Im Gegensatz zu der vorigen Darstellung ist der Haaransatz sehr differenziert ausgeführt, indem er deutlich in einzelne Locken unterteilt ist. - Die Figur kann nur mit großen Vorbehalten als Herakles bezeichnet werden, da irgendein Zusammenhang nicht gegeben ist. - Vor ihm, in der linken Bildhälfte, ist ein kleiner Strauch - nur durch Ritzzeichnung in den Reliefgrund - dargestellt, über dem eine gleichfalls nur eingeritzte Schlange mit dem Kopf nach unten ins Bild kommt. Aufgrund dieses Details, freilich ohne die Schlange zu berücksichtigen, böte sich eventuell als Parallele die dort allerdings in ihrem Zusammenhang gekennzeichnete Szene auf dem schon zitierten Bronzeblech aus Olympia (Ergebnisse IV, Nr. 696) an. - Ein weiteres Bronzerelief aus Olympia, das den gleichen Gegenstand zeigt wird von Lamb in die zweite Hälfte des 6. Jhs. datiert (36), ist jedoch gleichfalls mit Vorbehalt nur auf Herakles zu benennen.

C, 3, b. Zwei antithetisch sitzende Sphingen.

Da die Bildfelder dieses Kessels sehr hoch und schmal

sind, bildet die Komposition der Gruppe ein steilkantiges Dreieck. Um eine übermäßige Verkürzung der Körper oder eine groteske Überlängung der Vorderbeine zu vermeiden, werden die dem Betrachter zugewandten Vordertatzen auf eine Volute aufgesetzt, die anderen sind symmetrisch gegeneinander erhoben. - Die Schwänze kommen an der dem Betrachter abgewandten Seite über dem Rücken hervor und krümmen sich in einem Bogen nach hinten. Am Ende haben sie eine Quaste. - Die Flügel sind schmal und spitz, das Gefieder ist deutlich in einzelne Federn getrennt. Auch die Umrißlinie schließt nicht einfach glatt ab, wie bei den Darstellungen auf A und B. - Die Hälse sind überlängte und die Köpfe relativ groß. Die Stirnen sind steil und grade, die Gesichter großflächiger, als an A und B. - Der Haaransatz ist gewellt, auf der Kalotte sind die Haare durch parallele Ritzung angegeben, von den Ohren an fallen sie in Form der "Etagenperücke" nach unten.

C, 3, c. Menschliche Gestalt zwischen zwei Löwen in heraldischer Kompositionsweise.

Unklarheit besteht über das Geschlecht der dargestellten Figur und damit auch über die Deutung. während Châse o.c. noch von einer "Göttin zwischen zwei Löwen, vom Typ der sogenannten "Persischen Artemis" spricht, deutet L. Banti o.c. die Figur als Mann und bezeichnet sie als Herakles zwischen zwei Löwen. Das

Blech ist stark fragmentiert, besonders im unteren Bereich. Dennoch läßt sich deutlich aussagen, daß die Figur einen kurzen Chiton trägt. Das würde nach den bislang an allen Exemplaren unserer Dreifüße verwendeten Darstellungsschemata einen Mann indizieren. Das lange Haar widerspricht dem nicht, wie an dem Peleus C,2,b und an dem Perseus C,1,b, zu bemerken war. - Die Deutung auf Herakles, wie sie L. Banti gibt, bleibt freilich Hypothese.

Untersuchung und Interpretation verwandter Komplexe
des gleichen zeitlichen Horizontes.=====

Um eine breitere Basis für eine relative Feindatierung zu gewinnen, sollen einige verwandte Fundkomplexe und Stücke angefügt und zu den Dreifüßen in Beziehung gesetzt werden.

Ein jetzt auf die Museen von München, Perugia und London zerstreuter Fund aus Castell S. Mariano, in der Nähe von Perugia. Photographisch ist er am besten zusammengestellt bei U. Tarchi (1). Die wichtigsten Gegenstände sind Teile von zwei Wagen, wie Petersen (2) in seiner Rekonstruktion vorschlägt und drei fragmentierte Silberreliefs in London, deren technischer Zusammenhang nicht geklärt ist.

Der berühmte bronzebeslagene Wagen aus Monteleone di Spoleto im Metropolitan Museum of Arts in New York. - Er ist am besten publiziert bei G.M.A. Richter (3) und A. Furtwängler (4).

Die Fragmente eines offenbar ähnlichen Stückes aus Capua in der Collection Dutuit in Paris (5).

Zwei monumentale Tonsarkophage aus Caere im Louvre, Paris und in dem Mus. di Villa Giulia, Rom (6).

Eine Gruppe verstreuter Stabdreifüße (46).

Während die genannten Komplexe immer schon mit hinzugezogen worden sind, wenn von den Dreifüßen die Rede war, glaube ich, daß man auch eine andere Gruppe - bisher unbeachteter - kleiner Kunstwerke hier zuziehen

sollte, die zwar nicht in gleichem Material, aber doch in der gleichen Bildtechnik gearbeitet sind. Es handelt sich um eine Gruppe kleiner Elfenbeinreliefs, die offenbar Kästchen gebildet hatten. Die große Masse der Stücke ist in Stil und auch Qualität ziemlich einheitlich, hat aber verschiedene Fundorte. Die Hauptmasse stammt aus Etrurien, einige wurden auf Sardinien gefunden und interessanterweise auf Cypern. (7)

Die Fund - und Publikationssituation fast aller aufgeführten Stücke hat eines gemeinsam: Die Funde wurden in unkontrollierten Grabungen gemacht und ein großer Teil vom Kunsthandel in alle Welt verstreut, sodaß eine Rekonstruktion der Fundsituation und damit eine umfassende Publikation kaum mehr möglich ist. Nur in ganz seltenen Fällen konnten die Keramikmitfunde zur Datierung herangezogen werden.

Die älteren Veröffentlichungen betonen bei allen der aufgeführten Stücke den "ionischen Charakter" oder bezeichnen sie direkt als Importe. Diese Auffassung ist von mehr historischem Interesse, denn zu Beginn dieses Jahrhunderts war die Kenntnis der etruskischen Kunst noch sehr gering. Auch sind noch andere Bereiche als Herkunftsländer bezeichnet worden. So zum Beispiel meint Hauser (8), die caere-taner Terrakottasarkophage stammten aus Kreta.

Pollak meint, die Elfenbeinkästchen seien auf Cypern gefertigt und Furtwängler nimmt für den Umkreis der hier zur Rede stehenden Metallarbeiten ionisch-phokäische Werkstätten in Etrurien an.- Nach besserer Kenntnis der etruskischen Kunst sind diese Ansichten heute überwunden, sie zeigen aber den scharfen Blick der älteren Archäologengeneration für die Stilformen der etruskischen Kunst in dieser Phase, denn in der Tat finden sich, wie gezeigt werden soll, die nächsten außeretruskischen Parallelen im ionisch - ostgriechischen Bereich.

I. Die Bronzebleche des Fundes Castell S. Mariano.

Die Stücke in München und Perugia bildeten nach der Rekonstruktion von Petersen (2) den Hauptteil eines Wagenkastens, wobei das lange, geschwungene Stück mit dem Halios Geron eine Längsseite und das "Gorgoblech" eine Schmalseite darstellt. Das schmale Band mit dem Tierfries würde die andere, gebogene Schmalseite bilden. - Den thronartigen Sitz im Wagenkasten bilden die Fragmente Zeus/Gigant und Zeus/Herakles in Perugia, sowie das Blech mit dem Mischwesen in München. -

Das Hauptstück für die Analyse und vor allem die motivgeschichtliche Einordnung bildet die Längsseite mit dem Halios Geron. Die - undeutbare - Szene

zeigt von links nach rechts eine Jagdszene. In einen Eber, der aus dem oberen, aufgebogenen Teil des Blechs herunterkommt, haben sich zwei Hunde verbissen. Auf ihn zu bewegt sich ein Jäger im Knielaufschema, der einen kuzen Chiton trägt und durchbohrt ihm mit einer Lanze die Gurgel. Hinter diesem folgt ein unbärtiger "Jagdhelfer", der Krümmung folgend kleiner dargestellt, der an einer Leine einen Hund führt. - Durch das Prinzip der Isokephalie bedingt, erscheinen die Tiere unnatürlich groß. - Im Anschluß an diese Szene nun folgen zwei Mischwesen, denen das motivgeschichtliche Hauptinteresse gilt. Das erste ist ein Wesen mit Fischleib und Pferdekopf, nach links gewendet. Dann folgt eine Caesur, nach der die Szene in Richtung nach rechts weitergeht. Das zweite Mischwesen, das hier anschließt ist ein "Halios Geron". Ein voll menschengestaltiges Wesen, liegend und mit den Armen paudelnd, gleichsam wie schwimmend dargestellt und mit Fischflossen ausgestattet. - Es handelt sich ganz offenbar um eine Ableitung des Mischdämons mit Menschenkopf und Fischkörper, der uns z. B. auch aus dem Goldfund von Vettersfelde bekannt ist, wo er den Hauptgegenstand des Fundes, den großen goldenen Fisch zierte. Als A. Furtwängler diesen staunenerregenden Fund aus der Nähe von Guben 1883 publizierte, erklärte er ihn auf Grund des Stiles und der Parallelen aus dem Schwarzmeergebiet für eine ionisch-

griechische Arbeit, woran auch heute festzuhalten ist.

Das Motiv dieses "Halios Geron", im ionischen Bereich gern verwendet, ist ein altorientalisches Motiv. Es erscheint erstmalig auf den Siegeln der Kassiten und zwar in der zweiten Gruppe der kassitischen Glyptik, die in die zweite Hälfte des 14. Jhs. datiert wird. (Zeit der Könige Kurigalzu II. und Nazimaruttas). Beispiele sind:

1. Ein Siegel im Ashmolean Museum bei Th. Beran (9). Die Darstellung behandelt den Mythenkreis des Ea-Enki. Der wasserspendende Berggott wird hier von zweien dieser Fischdämonen flankiert.

2. Eine Siegelabrollung aus Nippur im gleichen Aufsatz von Th. Beran (10). Es ist ein "Fischdämon" dargestellt, aus dessen Schultern Wasser entspringt. - Diese beiden Darstellungen zeigen den Dämon in der Art des Exemplars Vetersfelde, mit menschlichem Kopf und Fischleib. - Die Variante, die das münchener Gegenstück zeigt, ist im Ursprungsgebiet des Motivs auch möglich, wie ein gleichfalls von Th. Beran publiziertes Stück beweist (11). Es ist das Siegel des Ithi - Tessub, König von Arrapha, der um 1430/20 anzusetzen ist. Es stammt aus Nuzi (so genannte "Kerkukglyptik"). Diese Variante zeigt gleichfalls ein Siegel aus der Zeit des Tukulti-Ninurta II. (12). Der von oben in die Szene schwe-

bende "Dämon" trägt zwar ein "Fischschuppengewand", hat aber Füße, dazu Flügel und einen seitlich angesetzten Skorpionsschwanz.

Dieses altorientalische Motiv der zweiten Hälfte des 2. Jts. findet über die ionischen Gebiete im orientalisierenden Stil Eingang in das griechische Motivgut und erfreut sich in den ostgriechischen und etruskischen Kunstkreisen bezeichnenderweise einer besonderen Beliebtheit. - Dazu seien als Beispiele aufgeführt:

Ein Meerdämon auf einem "pontischen" Gefäß in der Bibl. Nat. zu Paris (13).

Ein Meerdämon auf einer klazomenischen Kanne aus Klazomenai (14).

Meerdämon auf einem etruskischen Fresko aus Orvieto. Frühes 5. Jh. (15).

Auch das andere Mischwesen, das sowohl auf dem Blech mit dem Halios Geron, als auch mit dem Gorgoblech vorkommt, der Pferdefisch, ein Pferdekopf auf einem Fischkörper, ist die Umbildung eines im alten Orient entwickelten Motivs. Man darf annehmen, daß es sich um die Umformung des sogenannten "Ziegenfischs" handelt. Dieses Motiv ist im Orient bereits in der Akkadzeit greifbar, also älter, als der Meerdämon und gehört zu den Wesen, die als Begleiter des Vegetations- und Wassergottes Ea auftreten.

Für dieses Motiv gilt das Gleiche, wie für das zuvor angeführte. Ziegenfisch oder Pferdefisch finden aus dem Orient kommend Eingang in Griechenland und erfreuen sich in Ostgriechenland und Etrurien besonderer Beliebtheit. Als einige Beispiele aus diesem Bereich seien genannt:

Pferdefisch auf einem "pontischen" Gefäß in München 838 (16).

Ziegenfisch auf einer klazomenischen Amphora in der Sammlung Jüterbok (17).

Etruskischer Pferdefisch aus Nenfro. "Um 540" (18).

Pferdefische als bronzene Eckreiter an einem etruskischen Kohlebecken in Orvieto. Mus. Faina. (19).

Pferdefisch auf einem griechischen Stempelsiegel in New York (20).

Als orientalische Vorbilder des Motivs seien angeführt:

Ein Rollsiegel der altbabylonischen Zeit in Berlin (21).

Ein assyrisches Rollsiegel des 9. Jhs. (22).

Ein Rollsiegel aus der Zeit Tiglatpilesar I zeigt die Ziegenfische sogar in ihrem mythischen Zusammenhang vor der Tempelfassade des Ea. (23).

Ein anderer Kunstkreis noch ist im Zusammenhang mit dieser Motivtradition interessant, ohne in direktem Sachbezug zu den hier behandelten Gegenständen zu stehen. An diesem, dem skythischen nämlich, erweist

sich, mit welcher Zähigkeit solche Motive Bestand hatten und mit welcher Genauigkeit sie weitergegeben wurden. Sehr aufschlußreich dafür ist die Verfolgung eines derartig komplizierten und ungewöhnlichen Motivs, wie ein Mischwesen, das aus einem bogenschiessenden Kentauren mit Menschenkopf, dem Körper eines Rindes und einem noch über diesem angebrachten Fischeib zusammengesetzt ist. Dieses ungeheuer kommt in gleicher Ausprägung auf einer goldenen Schwertscheide aus einem skythischen Hügelgrab der Onjepr-Gruppe, dem Melgunov-Grab vor, wie es im Urmotiv vorgegeben war. (24) Für dieses mag ein Rollsiegel der zweiten kassitischen Gruppe stehen. Es stammt aus dem 14. Jh. und ist durch Inschrift auf das 15. Jahr Kurigalzus datiert (25), während das Melgunov-Schwert in die zweite Hälfte des 6. Jhs. gesetzt wird. - wer die Hersteller eines solchen Gegenstandes gewesen sein könnte, ist ungeklärt. Für eine ionisch-griechische Provenienz, wie bei dem goldenen Fisch aus dem Fund von Vetersfelde, wird man sich wohl nicht aussprechen wollen. Eher wohl sind sie dem "skythischen" oder dem vorerst noch verschwommenen "medischen", bzw. "manäischen" Kunstkreis zuzuordnen. - Ganz ähnlich dem Exemplar aus dem Melgunov-Grab ist eine zweite Schwertscheide aus Kelermes (26). Sehr wahrscheinlich handelt es sich um ein Stück aus der gleichen Werkstatt. -

Auffallend ist bei all diesen "skythischen" Fundstücken die offensichtliche Vorliebe in der Darstellung von Fischen und Mischwesen, die Elemente von Fischen beinhalten. Die Vorliebe für solche, teilweise monströse Gebilde, stammt aus dem geistigen Fundus des alten Orients, wo den "Fischdämonen", wie überhaupt allem, was mit Wasser in Verbindung gebracht werden muß, naturgemäß besondere Bedeutung zukommt.

Das nächst dem Blech mit dem Halios Geron wichtigste Stück ist das "Gorgoblech", das nach der Rekonstruktion von Petersen eine der Schmalseiten des Wagens darstellen würde. - In der Mitte des geschwungenen Blechs sitzt die Gorgo mit aufgestellten Unterschenkeln und gespreitzten Beinen. Über dem Gürtel ist der doppelte Chitonüberfall, der Kolpos, deutlich sichtbar. Mit jeder Hand hält sie einen aufgerichteten Löwen an der Gurgel, die gemessen an der Gorgo recht klein gegeben sind. Im rechten oberen Zipfel, der von der geschwungenen Begrenzungslinie gebildet wird, ist abermals ein Pferdefisch dargestellt. Am Rande, ganz rechts, zwischen der eingezogenen Begrenzungslinie und dem glatten Rand des Blechs befindet sich ein kranichartiger Vogel mit hochgereckten Kopf und halb ausgebreiteten Flügeln, gleich-

sam wie aufliegend dargestellt. - Auch die Gorgo als Potnia Theron, hier allerdings in griechischer Manier umgeformt, ist ja ihrer Herkunft nach ein altvorderasiatisches Motiv.

Von den anderen erhaltenen Fragmenten des Fundkomplexes gehören nach der Rekonstruktion von Petersen folgende vier zu dem Sitz, der sich im Wagenkasten befand:

- | | | |
|------------------|-----------|------|
| 1. Zeus/Gigant | (Perugia) | |
| 2. Zeus/Herakles | (Perugia) | |
| 3. Mischwesen | (München) | |
| 4. Mischwesen | (Perugia) | (27) |

Das Hauptstück der in Perugia verbliebenen Teile des Fundes ist ein Blechstück von 1,70 m Breite und 0,50 m Höhe. Petersen interpretiert es als Seitenteil eines zweiten Wagens, eines Streitwagens diesmal, im Gegensatz zu dem Sitzwagen, den die zuvor genannten Teile gebildet haben. - Da alle anderen Fragmente des Fundes aber nur sehr schwer in einen bestimmten Zusammenhang zu bringen sind, versagt er sich aber eine Rekonstruktionszeichnung.

Die Darstellung auf diesem Blechteil wird gemeinhin auf Kyknos und Ares im Kampf gegen Herakles gedeutet (28). Hampe/Simon hingegen deuten die Szene auf Herakles im Amazonenkampf (29). Diese Deutung scheint

mir akzeptabler zu sein, denn nach dem, was die Reste der Berittenen und der niedergebrochenen Gestalt unter den Pferden erkennen lassen, handelt es sich nicht um männliche Krieger, sondern um Amazonen. - Bei der Deutung der Szene auf den Kampf Herakles/Kyknos - Ares tut man sich mit der Einbeziehung von Amazonen in die Darstellung ausserdem reichlich schwer.

Aus diesem Fund stammen noch einige kleinere Fragmente, deren Sachzusammenhang unklar ist, die aber recht interessant dasjenige unterstreichen, was zu den Hauptstücken bereits zu sagen war.

Ein breiter bronzener Blechring, auf dem kreisförmig ein Fries von Löwen und Fabelwesen angebracht ist. Auch hier tauchen wieder hintereinander der "Fischdämon" und der "Pferdefisch" auf. - Dieses Stück ist nur bei U. Tarchi, Tf. LXXXVII als im Museum Perugia befindlich aufgeführt. In der Aufstellung bei Petersen ist es nicht verzeichnet.

Ein Mischwesen mit Fischleib, Vogelbeinen und einem Menschenkopf. Auf der Kalotte befindet sich ein "Hahnenkamm", am Hinterkopf ein Zopf. Am Leib sind Flossen oder Flügel erkennbar. - Diesen Stück nur bei Petersen (in Zeichnung) auf Seite 305, Fig. 10.

Fragment einer Streitwagendarstellung. Hinterteil und Schenkel des einen Pferdes, Deichsel und

Wagenkasten mit vierspeichigem Rad erhalten. Petersen S. 308, Fig. 14.

Fragment eines Tierfrieses mit einer Reihung von Löwengreifen und anderen schwer definierbaren Tieren. Petersen S. 304, Fig. 9

"Kandelaberfuß". Wahrscheinlich der Untersatz eines Thymiaterions. Er gehört zu der Gruppe der dreiseitigen Untersätze, die formal mit unseren Dreifüssen eng verwandt ist. - Eine der Platten befindet sich in Perugia, zwei in München. - In dem Anhang über die Formentwicklung der Untersätze wird von diesem Stück noch die Rede sein. - Petersen S. 297, Fig. 5 (19a) und Tarchi Tf. LXXXVII.-

Fragment einer geflügelten weiblichen Figur (Harpyie ?), bei Petersen S. 305, Fig. 11 (46a) und Tarchi Tf. LXXXVII, rechts oben.

Ein fragmentierter Tierfries, Löwen darstellend, die Schafe niedergeworfen haben und verzehren. - Tarchi Tf. LXXXIX, links oben.

Beschlagteile mit Löwengreifen (Tarchi Tf. LXXXIX, links unten), Löwen, die einen Hirsch werfen (Tarchi XC, rechts unten). Eine antithetische Gruppe, gebildet aus einem Mann im Knielaufschema, der zwei Löwen mit Hilfe von Leinen bändigt. ("Löwenbändiger", "Herakles zwischen zwei Löwen"), Tarchi XC, links unten. Ferner eine antithetische Löwengruppe (Tarchi

XC, Mitte) und einen kleinen Giebel mit zwei antithetischen Panthern. (Tarchi XC, oben Mitte).

Streifen mit Tierfries. Antithetische, jedoch nicht symmetrische Gruppe von jeweils einem Löwen und einem Eber.

Stücke von besonderem Reiz und auch besonderer Qualität sind die teilweise mit Blattgold eingelegten Silberreliefs im BM in London. Es handelt sich um drei Einzelteile. Ob ein Zusammenhang bestanden hat, läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit feststellen. - Tarchi Tf. XCI. Bei Petersen in Zeichnung S. 314, Fig. 20 und 21. (30).

1 . Fragmentierter Beschlag mit einem Rahmen als obere und untere Begrenzung. Am oberen Rand sind drei Stiftlöcher erkennbar. - Dargestellt sind zwei Reiter im kurzen Chiton, nebeneinander galoppierend. Die Pferde bäumen sich im Galopp hoch auf. Unter ihnen am Boden liegt eine niedergebrochene Gestalt, gleichfalls mit dem kurzen Chiton bekleidet und hebt schutzsuchend eine Hand. - Petersen meint weibliche Brüste wahrzunehmen und deutet die Darstellung auf Amazonen beim Pferderennen, wobei sich die Person am Boden als eine gestürzte Reiterin erklären würde. - Größe 21 mal 20 cm.-

2. Fragmentierte schmale Tierszene mit Rahmung auf allen vier Seiten. Der rechte Seitenabschluß

verläuft nicht senkrecht, sondern schräg von links unten nach rechts oben. Dargestellt sind ein liegender Greif und links von ihm zwei Löwen, die einen Eber niedergeworfen haben. - Länge 39,5 cm, Höhe 10,5 cm, Bildhöhe 0,70 cm. -

3. Beschlagteil in Form eines Volutenornaments.

Unten abgebrochen. Oben und an den Seiten ist die Rahmung noch erkennbar. - Länge 29 cm, Höhe 20,5 cm. Das Stück ist bei Petersen nicht aufgeführt. -

Der Katalog des BM, der die Stücke behandelt (30), interpretiert Nr. 2 als Rahmenbeschlag eines Wagens.

Einige andere fragmentierte Teile, die teilweise bei Tarchi, teilweise bei Petersen in Zeichnungen wiedergegeben sind, wurden hier vernachlässigt, da sie nichts Neues ergeben und in ihrem Gehalt und Zusammenhang nicht mehr interpretierbar sind. -

Der Fundzusammenhang der aufgeführten Stücke ist nicht absolut sicher, da es sich nach der Publikation von Vermiglioli (31) um einen Streufund handelt. Vermiglioli dazu: gefunden auf den "fruttifere e ridenti campagne che circondano....." Castell S. Mariano. - Auch sind nicht alle Stücke sowohl bei Petersen, als auch bei Tarchi angeführt. Jedoch scheint sicher, daß die Sachen in der unmittelbaren Umgebung beieinander gefunden wurden, wie auch Machart und stilistische Parallelität sie zusammenschließen.

II. Der Bronzewagen von Monteleone.

Der hervorragend erhaltene bronzeschlagene Prunkwagen wurde in Monteleone di Spoleto gefunden und wird im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt. - Am besten publiziert und abgebildet ist er bei G. Richter (3) und A. Furtwängler (4). Das Grabinventar ist übersichtlich und vollständig bei G. Richter abgehandelt. - Der für die Datierung wichtigste Mitfund ist eine attische Kleinmeisterschale aus der Mitte des 6. Jhs. Diese ist nur in einer Sammelaufnahme im Katalog bei G. Richter abgebildet.

Die Maße des Wagens betragen:

Höhe über alles: 1,31 m.

Frontplatte: 84,5 mal 50,3cm.

Seitenplatten: 47 mal 37,5cm.

Durchmesser der - neunspeichigen - Räder: 65,5 cm.

Beschreibung und Interpretation der Darstellungen:

Auf der Frontplatte ist eine Waffenübergabe dargestellt. Eine langgewandete Frau übergibt an einen bärtigen Krieger im kurzen Chiton einen korinthischen Helm und einen böotischen Schild. Rechts und links des Helmes, in der Mitte der Szene, stossen zwei Adler herab. Unter dem Schild liegt, wohl als tot zu denken, ein Rehkälb auf dem Rücken. - Das Schildzeichen besteht aus einem Gorgoneion und einer darunter angebrachten Löwenfratze.

Das erste Seitenblech zeigt zwei vollgerüstete Krieger mit Speeren im Kampf gegeneinander. Unter den Füßen der Kämpfenden liegt ein Gefallener ohne Helm am Boden. - Beide Krieger tragen einen korinthischen Helm, den kurzen Chiton, Brustpanzer und Beinschienen. Einen der Kämpfer hat der Künstler als den Unterliegenden gekennzeichnet, indem der Speer seines Gegners ihm die Brust durchbohrt hat. Er trägt einen Rundschild, dessen Innenseite mit dem Schildarm dem Betrachter zugewendet ist. Sein Speer gleitet am Nasenschutz des Gegners wirkungslos ab und verbiegt sich nach oben. Über der Szene ist als Vogelzeichen ein herabstürzender Adler dargestellt, der auf den abgleitenden Speer zuzustürzen scheint. - Der als siegende dargestellte Krieger trägt den gleichen böotischen Schild, der in der Waffenübergabe erscheint, nur die Plätze von Gorgoneion und Löwenfratze sind vertauscht. (s. dazu die Szene auf dem Dreifuß C, 1, c).

Zweite Seitenplatte: Ein nur mit dem kurzen Chiton bekleideter Mann steht auf einem leichten, zweirädrigen Wagen, der von zwei Flügelpferden emporgezogen wird. - Interessant ist als technisches Detail, daß nur das Rad an der dem Betrachter abgewandten Seite im Relief wiedergegeben ist, während das andere wohl natürlich aufgesetzt war, wie ein Dübelloch an der entsprechenden Stelle zeigt.

Unter den hochgaloppierenden Pferden liegt eine Frau im langen Chiton am Boden, eine Hand abwehrend den Pferden entgegengestreckt.

Rund umlaufend, unterhalb der Reliefplatten, zieht sich ein schmaler Fries an der Bodenfläche des Wagens entlang. Im Mittelteil, in der Gegend des Deichselansatzes, ist er fragmentiert. - Dargestellt ist von links nach rechts: Ein am Boden hockender Kentaur mit einem Ast über der Schulter, an dem eine Jagdbeute befestigt ist. Davor - stark fragmentiert - eine menschliche Gestalt mit Flügeln in eiligem Lauf. Abschliessend ein unbärtiger Mann im kurzen Chiton, mit einem Löwen ringend. - Auf der anderen Seite befindet sich ein Tierfries, bestehend aus zwei Löwen, der eine ein Rind, der andere einen Hirsch reissend.

Man hat natürlich auch versucht, diese Szenen mythologisch zu erklären und den in ihnen auftretenden Figuren Namen zu geben. - A. Furtwängler schlug vor, darin Szenen, Kampfmotive aus dem Leben des Kriegers, zu dessen Grabausrüstung der Wagen gehört, zu sehen, wobei dann die Wagenszene auf dem ersten Seitenblech seine Apotheose, seine Fahrt ins Jenseits wäre. Die unter den Pferden am Boden liegende Frau wäre dann als Ge, als Repräsentation der Erde, die er verläßt zu deuten. - P. Ducati geht darüber noch hinaus. Er

bezieht die Szenen nicht auf den etruskischen Edlen, sondern bezeichnet den dargestellten Helden als Achill. So kommt er zu folgenden Ausdeutungen (32) :

1. Waffenübergabe durch Thetis an Achill.
2. Kampf Achill/Memnon. Am Boden liegend der gefallene Antilochos.
3. Apotheose des Achill.

Dabei würde sich auch noch ein Teil des Frieses an der Bodenplatte mit in die Deutung einbeziehen lassen. Es wären zwei Szenen aus der Jugend des Achill. Sein Erzieher Chiron und der jugendliche Achill bei seiner ersten Heldentat, der Niederringung des Löwen.

- Diese Annahme ist sehr bestechend und durchaus auch möglich. G. Richter meint allerdings im Katalog mit Recht, daß eine Deutung überhaupt nicht notwendig ist, da die Motive der drei Platten oft verwendete und eingefahrene Darstellungsschemata des 6. Jhs. seien, die beliebig auch in anderem Zusammenhang verwendet werden.

So die Waffenübergabe auf einem Bronzerelief im Mus. Arch. in Florenz (33) und einem anderen am gleichen Ort aus Chiusi (34).

Die Kampfszene, anonym oder im Zusammenhang mit homerischen Helden, kommt sehr häufig vor. Meist sind die Kämpfer, besonders im etruskischen Bereich nicht mit Namen versehen, wie im vorliegenden Fall und auch in der Szene auf Dreifuß C, 1, c. - Auf

einem "Knidischen Teller" (35) sind die Kämpfer als Menelaos und Hektor bezeichnet, der Gefallene ist Euphorbos. Auf einem korinthischen Krater (36) sind die Namen Achilles und Memnon beigeschrieben. Auch die dritte Szene kann, muß aber nicht als eine bestimmte mythologische Begebenheit gewertet werden. Besonders die Deutung der unter den Pferden am Boden liegenden Frau als Personifikation der Erde befriedigt nicht ganz, denn in der gleichen Haltung und mit dem gleichen Gestus ist die entsprechende weibliche Figur auf dem genannten londoner Silberrelief dargestellt, wo sie, wenn überhaupt, anders interpretiert werden müßte. - Die Verwendung des Flügelgespanns kann auch neben dem Vorkommen in ganz bestimmten mythologischen Zusammenhängen (z.B. Pelops) nur einfach Geschwindigkeit symbolisieren, wie auf einer Stele aus der Nekropole von Felsinea (37), oder auf dem Elfenbeinkästchen im Louvre, das unten noch besprochen werden soll. - (Diese Deutung im Aufsatz von F. Studniczka (38)). -

Einige Appliken des Wagens verdienen noch erwähnt zu werden. Die Befestigung, aus der die Deichsel herausragt, ist als Eberkopf ausgeführt und über diesem sitzen vollplastisch ausgeführt und antithetisch zwei Widder. - Rechts und links in den Zwickeln zwischen der Frontplatte und den Seitenplatten sind

je ein Kuros angebracht. Diese sind gleichfalls vollplastisch ausgeführt und eben diese sind ein deutliches Indiz für die etruskische Manufaktur des Wagens. In ihrer etwas verunglückten Durchformung und der ungeschickten Haltung, wie sie die Füße nebeneinander setzen, tragen sie deutliche Zeichen der Imitation. Die Gestalten erscheinen unproportioniert, die Köpfe sind zu schwer, die Körper zu schmal. (39)

III. Die Wagenfragmente aus Capua in der Coll. Dutuit

Es handelt sich um Fragmente eines dem Wagen von Monteleone wohl ähnlichen Exemplars, das in seiner Machart m. E. den Dreifüssen besonders nahe steht. Von jeder Seitenplatte ist ein Fragment erhalten, auf dem je eine Ghimäre zu erkennen ist. Die anderen vier Fragmente stammen von dem darunter umlaufenden Fries der Bodenplatte und zeigen eine Reihung von gegeneinander anstürmenden Widdern. - Die Chimäre repräsentiert den gleichen Typ des Mischwesens, den die Darstellungen auf den Dreifüssen auch zeigen, nämlich die Variante, bei der der Ziegenkopf direkt aus der Flügelspitze herauszuwachsen scheint und dessen Ableitung oben besprochen wurde. - Dieser Wagen dürfte in seiner zeitlichen Stellung etwas nach dem Wagen von Monteleone anzusetzen sein und schon in das letzte Drittel des 6. Jhs. gehören. - (z. Zt. = August 1965 ist die Collection Dutuit im Petit Palais in Paris ausgestellt.)

IV. Die Gruppe der Elfenbeinreliefs.

Die Stücke, die von den unterschiedlichsten Fundorten stammen, gehörten offenbar in ursprünglicher Verwendung zu einer bestimmten Gattung kleiner rechteckiger oder quadratischer Kästchen. - Von vier Exemplaren ist immerhin soviel erhalten, daß dieser Gegenstand noch sichtbar wird.

Das interessanteste, best erhaltene und wohl auch qualitativ hervorragende Stück ist das Exemplar im Louvre, in der Publikation von Pollak Nr. 1 (40). Er bildet hier noch die vier Platten getrennt und in fragmentiertem Zustand ab. Das Kästchen ist inzwischen ergänzt und in zusammengesetztem Zustand im Louvre ausgestellt worden.

Die Darstellungen auf den vier Seiten sind:

1. Bankettszene.
2. Renngespann mit Lenker und Flügelpferden.
3. Ein Mann, der einen Hirsch bei der Kehle gefaßt hat.
4. Fischdämon.

Der Fischdämon bietet eine willkommene Analogie zu den s. 39 ff. aufgeführten Beispielen. Er ist als Greis mit zottigem Bart und langen Haaren wiedergegeben, dessen menschengestaltiger Oberkörper in einen Fischleib ausläuft. - Die Komposition bietet eine Variante, indem nämlich das Wesen nicht geradeausschwimmend dargestellt ist, sondern sich in einer Drehung

des Oberkörpers nach rückwärts wendet. - Auch hier hat es, wie auf dem Fisch von Vetttersfelde, diesmal allerdings mit beiden Händen, einen Fisch ergriffen.

Zu dem Pferdetypos, der hier verwendet ist und der der gleiche ist, wie der z.B. bei dem Pegasos an Dreifuß B, wird weiter unten noch zu sprechen sein, wenn die entsprechenden ionischen und ostgriechischen Parallelen angeführt werden.

Ein sehr ähnliches Exemplar aus Orvieto befindet sich im Mus. Arch. in Florenz, (Pollak Nr. 2). Das Stück ist stark fragmentiert. Die Hauptseiten zeigen zwei bankettierende Jünglinge und zwei Jünglinge auf der Hirschjagd. Eine dritte sehr stark beschädigte Seite, offenbar eine Nebenseite, zeigt drei bankettierende Personen. Auf dem Deckel des Kästchens war rundplastisch ein liegender Löwe angebracht. - Dieses Exemplar ist durch einen Mitfund fest datiert. Es handelt sich um eine Schale des Chachrylion, die dem ausgehenden 6. Jh. angehört (41). Als weitere Mitfunde sind noch andere "schwarzfigurige Vasen" erwähnt, die aber nirgends, auch nicht in Umzeichnungen, publiziert sind. Der Angabe Pollaks in RM. 1906, 322 nach gehören sie gleichfalls dem Ende des 6. Jhs. an. - Dieses Exemplar schließt eng an das zuvor beschriebene Hauptstück der Gruppe an, macht aber in Stil und Ausführung einen etwas konturlosen

Eindruck. Die Figuren sind vergleichsweise voller geworden und die Konturen schwimmend. Diese Merkmale eines etwas "teigigen" Stils treffen auf alle folgenden Stücke mehr oder minder zu und lassen vermuten, daß es sich - vorbehaltlich einer richtigen Beurteilung an Hand der Publikationen - mehr um eine Qualitäts- als eine Zeitdifferenz handelt.

Ein ähnliches Bankettmotiv zeigt auch der dritte Kasten auf einer der erhaltenen Seiten, zwei auf einer Kline gelagerte Personen in lebhafter Unterhaltung. In dieser und in der zuvor genannten Darstellung, wie auch auf dem Exemplar Pollak XVIII, Fig. 3, tragen die Personen als Kopfbedeckungen Spitzhauben, sogenannte Tutuli, die den Eindruck machen, als seien sie aus Streifen zusammengesetzt, oder turbanartig aufgewickelt. Diese Art Kopfputz ist in Etrurien nicht selten. Sie kommt z. B. in der Bankettszene auf einem Sarkophag aus Chiusi im Louvre (42) vor, der der Wende 6./5. Jh. angehört. Gleichfalls auf einem Cippus aus Chiusi in Kopenhagen, Ny Carlsb. Glypt. (43) und die Bronzestatuetten eines Jägers in Este aus der zweiten Hälfte des 6. Jhs. (eigenes Photo).

Die zweite Szene, ein Jüngling mit zwei Flügelpferden, ist leider sehr stark korrodiert und nur in ihrer oberen Partie erhalten. Immerhin sind die Köpfe

der Pferde sichtbar, sodaß die Feststellung möglich ist, daß genau der gleiche Pferdetyp, wie auf dem Kästchen im Louvre, verwendet wurde. Wieder ist im Verhältnis zum Hals die Kleinköpfigkeit der Tiere auffallend. Stirnlocke und Mähne sind in gleicher Weise stilisiert, wie dort, nur nicht mit der gleichen Sorgfalt.

Ein einzelnes im BM in London befindliches Relief, das wohl auch zu einem solchen Kästchen gehört haben dürfte. Die Darstellung des Reliefs ist in zwei Friese unterteilt, wobei die einzelnen Szenen stark fragmentiert sind. - Das größte Fragment zeigt eine wohl dionysische Szene mit einem Silen und einem Panther. Am oberen Abschluß der Szene ist die Randbegrenzung erkennbar. Das zweite Fragment stammt aus dem darüberliegenden Fries und zeigt einen Löwen, der einen Steinbock im Genick gepackt hält. - Ein drittes, winziges und nicht lokalisierbares Fragment stellt die geflügelten Vorderbeine eines laufenden Pferdes dar. Vielleicht darf man sich die Szene ähnlich der Wagenszene auf dem Exemplar in Paris vorstellen.

Pollak bildet von den 39 ihm bekannten Exemplaren dieser Gattung noch weitere sechs Fragmente ab (S. 318, 319), die jedoch nichts ergeben, was das

bisherige Bild verändern könnte. -

Erwähnenswert ist noch, daß die Mehrzahl der Stücke auf der Rückseite Zeichen und Buchstaben eingeritzt trägt, die offenbar technische Bedeutung haben. Die aus Cypern stammenden Stücke machen auch in diesem Detail keine Ausnahme und schliessen sich den in Etrurien gefundenen Stücken ohne weiteres an. Die Zeichen  sind die gleichen, die auch auf den in Etrurien gefundenen Exemplaren auftauchen.

Hinzuzufügen ist ein weiteres Paar Seitenplatten eines solchen Kastens, das in den Publikationen von Pollak und Huls noch nicht berücksichtigt sein konnte, da es sich um einen 1960 gemachten Neufund handelt. Der Fundort ist die Nekropole Crossefisso del Tufo in Orvieto (44). Dargestellt ist eine Biga, die von zwei geflügelten Sphingen gezogen wird. Das Gespann wird von einem Jüngling gelenkt. Auch dieses Stück zeigt alle erwähnten Merkmale der Pollak'schen Gruppe in einer dem pariser Exemplar gegenüber vergrößerter Weise. Es dürfte gleichfalls dem letzten Viertel des 6. Jhs. angehören und zeigt überdies, was es mit den übrigen noch enger zusammenschließt, die gleiche Umrandung in Form eines Kymations. Technisch gemeinsam ist ferner allen Stücken, daß die Relief-
fläche durch Zusammenfügung zweier gleich großer Elfenbeinhälften entsteht.

V. Die Terrakottasarkophage aus Cerveteri.

Die beiden berühmten Stücke in Rom, Villa Giulia und im Louvre zu Paris, besonders das letztgenannte waren es, die L. Banti dazu geführt haben, unsere Dreifüße als Produkte der caeretaner Bronzeindustrie zu erkennen, indem sie die ausserordentliche stilistische Nähe der Figuren untereinander anhand der Gesichtsprofile herausstellte. In der Tat wird das sehr deutlich, wenn man eines der Gesichter von dem Sarkophag in Paris mit den Reliefprofilen einer Szene, wie der Peleus/Thetisszene Dreifuß B,3,b vergleicht. Man bemerkt das gleiche etwas vorspringende Kinn, die gleiche, in einer sanften Kurve abfallende Stirn/Nasenlinie, den gleichen Sitz der mandelförmigen Augen im Verhältnis zu Stirn und Nase. Analog ist desgleichen die schon erwähnte relative Kleinflächigkeit des Gesichtes, wo Nase, Augen und Mund auf einer im Vergleich zu den Wangen und der Stirn ausserordentlich kleinen Fläche beieinanderliegen. Gemeinsam ist den Gestalten auf den verglichenen Stücken ferner der sehr hoch liegende Haaransatz.

Sarkophag Rom, Villa Giulia. Dieser ist am besten abgebildet bei Ducati und Giglioli, Tf.91, 92 bzw. Tf. CXVII. - An diesem Exemplar haben sich Reste von - besonders roter - Bemalung sehr gut erhalten.

Sarkophag in Paris, Louvre.

Die besten Abbildungen finden sich bei Hausenstein (45). Außer dem bereits oben erwähnten und von L. Banti vorgeschlagenen Vergleich, läßt sich hier auch das Bronzeblech aus dem Fundzusammenhang Perugia anführen, das Zeus im Kampf mit dem Giganten zeigt. (Dieses auch in dem Aufsatz von L. Banti, Tf. VII, 2). Es zeigt sich gleichfalls, daß Stirn-, Nasen- und Bartkontur analog zu der männlichen Gestalt auf dem pariser Sarkophag gebildet sind.

VI. Figürlich verzierte Stabdreifüße des gleichen zeitlichen Horizontes.

In den Kreis der vergleichbaren etruskischen Monumente sollen einige figürlich verzierte Stabdreifüße einer Gruppe, die K. Neugebauer zusammengestellt hat, einbezogen werden. (46). Die Masse dieser Dreifüße ist zwischen 540 und 470 anzusetzen, von denen in unserem Zusammenhang allerdings nur die älteren Exemplare interessieren.

Das wohl wichtigste Stück dieser Gruppe ist ein Dreifuß in Leningrad (47). Über und in den Zwickeln der Stabfußbögen sind in fast freiplastischen Figuren dargestellt:

Herakles - Acheloos (als Stier)

Herakles - Nemeischer Löwe

Herakles - Erymanthischer Eber

Ferner Eurystheus im Pithos und zwei Tier-
kampfszenen.

Bemerkenswert ist, daß Herakles eine den Darstellungen auf den Dreifüssen ganz ähnliche kappenartige Frisur trägt. Ob Innenzeichnung vorhanden ist, läßt sich anhand der Abbildungen nicht sagen. - Neugebauer setzt das Stück um 500 an, Riis in Tyrrhenica hält ihn allerdings - m. E. mit Recht - für etwas älter.

Diesem sehr eng verwandt scheint ein Fragment im BM, London zu sein (48). Es handelt sich offenbar um eine Zwickelfigur und stellt eine nach rechts eilende, langgewandete, offenbar weibliche Gestalt dar. Sie trägt unter dem über den Kopf gezogenen Gewand den tutulusartigen Kopfputz, dem wir ja wiederholt begegneten. - Ein weiteres bedeutendes Stück dieser Gruppe ist der Dreifuß Feoli im City Art Mus. in St. Louis (49). Dieser allerdings dürfte schon auf die Jahrhundertwende zugehen und kann für den hier angestrebten Zweck nicht mehr in Betracht gezogen werden.

Damit ist die Erörterung des Vergleichsmaterials zu den Dreifüssen Loeb, soweit es sich durch Fund- oder Sachzusammenhang zu Gruppen zusammenfassen ließ, abgeschlossen. Es werden noch einige Einzelstücke folgen, die in der Interpretation der Reliefplatten keinen Platz gefunden hatten, das gewonnene Bild aber abrunden können.

Jene Gruppe von Friesplatten aus Velletri, die sich in Velletri und Neapel befinden und von denen eine bereits besprochen wurde, anlässlich der Untersuchung der Identität der Götterfigur auf Dreifuß A, 1,a und C,1,b mit dem "Krummstab", die dann als Athena bezeichnet wurde. - Die Platten stammen von einem Tempel, der unter der Kirche Ss. Stimmate gefunden worden ist. - Andrén, Archit. Terr...., der die Stücke vorgelegt hat, ordnet sie in die Gruppe I seiner Einteilung, die die spätarchaische Zeit markiert. Die Stücke dürften dem ausgehenden 6. Jh. angehören. -(50)

Ein stilistischer Vergleich zeigt zwar generell die gleiche künstlerische Auffassung, aus der auch die Dreifüße geschaffen wurden, scheinen jedoch, soweit das unterschiedliche Material eine solche Beurteilung überhaupt zulässt, zeitlich etwas später, als die Dreifüße angesetzt werden zu müssen. -

Bemerkenswert ist ferner, daß das Relief bei Andrén Tf. 126, 442 mit den Flügelgespannen offenbar den gleichen Wagentyp wiedergibt, wie es die verglichenen Exemplare Monteleone und in der Coll. Dutuit sind. Selbst Details, wie der Knopf im Zwickel zwischen der Frontplatte und der anstossenden Seitenplatte sind auf dem Relief mit den Originalstücken übereinstimmend dargestellt. - Unterschiedlich ist allerdings die Speichenzahl - hier 6 im Gegensatz zu Monteleone, wo es 9 sind. - Einem solchen Detail nun

freilich darf man im etruskischen Bereich keine Überbewertung zuteil werden lassen, denn die Speichenzahl kann hier im Gegensatz z. B. zum neuassyrischen Relief, wo die Speichenzahl konsequenter beibehalten wird, fast beliebig variiert werden.

Der Flötenspieler auf dem Relief Andrén, Tf. 128, 447 und auch die "Athena" Tf. 128, 450 können gleichfalls durch einen Vergleich der Frisuren mit den auf den Dreifüssen dargestellten die künstlerische Nähe der Stücke zueinander erweisen. Gute Voraussetzungen dafür bieten die Köpfe der Peleus/Thetisszene auf Dreifuß B, 3, b. Sehr ähnlich sind sich die Köpfe in den Profilen der Thetis und der "Athena". Es fällt in der gleichen sanft geschwungenen Linie ab, die langen, in gleicher Manier auf die Schultern fallenden Haare weisen die gleichen Charakteristika auf. -

Eine weitere Querverbindung bietet sich durch die Art, wie die Gelagerten in der Symposionszene, Andrén, Tf. 128, 447, dargestellt sind mit den entsprechenden häufigen Szenen auf den Elfenbeinreliefs. Die seltsam in die Fläche gedrehte Oberkörperdarstellung bei der Rückwendung der Gelagerten, wie auch die Tracht mit der spitzen tutulusartigen Mütze sind sehr ähnlich.

In diesen Zusammenhang einbezogen werden müssen auch noch zwei sehr ähnliche Terrakottaplatten mit der Darstellung von Flügelgespannen vom Esquilin in Rom,

Antiquarium Communale (51) und die Bruchstücke eines ähnlichen Frieses vom Palatin im Thermenmus. (52). Die Stücke sind in ihrer Machart mit denen aus Velletri nahezu identisch, sodaß man fast die gleiche Werkstatt annehmen möchte.

Interessant ist auch die Einbeziehung einiger Fresken aus Caere in die Betrachtung, das ja von L. Banti als der Herstellungsort unserer Dreifüße angenommen wurde. - Die zwei bemalten Terrakottaplatten in London, BM bei Hinks (53), die zwei Sphingen darstellen, geben den gleichen langhalsigen Typus wieder, der uns an Dreifuß C,3,a besonders auffiel. - L. Banti vergleicht auch das Gesichtsprofil der Sphinx 5a mit dem des knieenden Bogenschützen auf Dreifuß C,3,a. - Auch die Innenzeichnung der Flügel, hier natürlich in Malerei etwas anders ausgeführt, entspricht der Wiedergabe auf Dreifuß C,3,b in Treibarbeit recht gut.

Hinks (54) zeigt zwei nach links und eine nach rechts schreitende Frauengestalten, die das gleiche charakteristische Profil aufweisen. Die beiden nach links schreitenden Gestalten sind auch im Detail der Haarwiedergabe analog zu den Frisuren auf den Dreifüßen. (Besonders B,3,b,). - Diese spezielle Übereinstimmung zeigt eine bemalte Steinplatte im Louvre (55), die vermutlich ebenfalls aus Caere stammt.

versuch einer Ableitung der Handwerkstradition aus dem ostgriechisch - ionischen Kunstkreis durch Vergleich mit entsprechenden Monumenten.
=====

Da aus dem ostgriechisch - ionischen Bereich nichts unseren Dreifüssen in Technik, Material und Gegenstand Vergleichbares zu Tage getreten, bzw. publiziert ist, erweist es sich als äußerst mühsam, einen solchen Ableitungsversuch zu unternehmen.

Es sei denn auch darauf hingewiesen, daß die aufgeführten Kriterien der herangezogenen Stücke durchaus nicht nur auf unsere Dreifüße speziell anwendbar sind, sondern für fast den gesamten Kreis der im vorigen Kapitel abgehandelten Stücke, und noch mehr zutreffend sein können.

Auch ist klar, daß als Ergebnis dieser Bemühungen nicht erwartet werden kann, daß sich herausstellt, wo nun ganz präzise auf der Landkarte Kleinasiens die Werkstätten gelegen haben, die dieser etruskischen Handwerkstradition den Anstoß gegeben haben.

Ziel des Versuchs soll vielmehr sein, den ja allgemein bekannten und oft beschworenen "ionischen" Einfluß auf diese Phase der etruskischen Kunst etwas zu präzisieren und aufzuzeigen, worin er denn eigentlich - in der durch das Thema gegebenen Einengung - faßbar wird.

Leider fallen für eine solche Präzisierung die Ornamente auf den Dreifüssen aus, denn die einfachen Ritz-

und Punktmuster, die in Form von Fischgräten- und Zickzackmustern, oder in abwechselndem Punkt- und Strichdekor zumeist die Kleidungsstücke zieren, bewegen sich, ohne spezifische Züge erkennen zu lassen, im Rahmen des im gesamten panhellenischen Raum Üblichen.

Die Auswahl der Stücke muß demzufolge ohne bestimmtes sachliches oder gar geographisches System erfolgen und es wird nur nach dem Kriterium der Vergleichbarkeit einzelner Züge verfahren.

Die klazomenischen Sarkophage.

Einige Exemplare der "klazomenischen Sarkophage" sollen hinzugezogen werden, die in Details der künstlerischen Auffassung recht gut mit unserem etruskischen Werkstattumkreis vergleichbar sind, wobei sich allerdings chronologische Schwierigkeiten ergeben. - Die Hauptmasse der Stücke ist in Klazomenai, Alt Smyrna und auf Rhodos gefunden worden. R.M. Cook gibt in der letzten Besprechung der Gattung (1) die Zahl der ihm bekannten Exemplare mit "mehr als 120" an.

Schon F. Winter (2) hatte die ihm bekannten Stücke nach formalen Gesichtspunkten in zwei Gruppen, A und B, unterteilt, wobei der prinzipielle Unterschied in den Formen der Sarkophage besteht. - L. Kjellberg (3) fügt eine weitere, ältere, Gruppe C hinzu, die er in das 7. Jh. datiert. Die späteren Klassen A und B setzt er in den zwanziger Jahren des 6. Jhs. an. Die Gruppe

A stellt nach dieser Unterteilung eine Weiterentwicklung der griechischen Sarkophagform mit einem Deckel in Form eines Giebeldaches dar, die Gruppe B hat eine Form, die mit der in Klazomenai verbreiteten Art der Prothesis in Zusammenhang stehen dürfte und den Körperformen des Toten angepaßt ist.

Ein Großteil der Sarkophage, so die von R.M. Cook publizierten (4) aus Rhodos, wo der Fundzusammenhang gegeben ist, muß in das 5. Jh. datiert werden. Zu diesen gehören auch diejenigen, die als Dekoration eine fortlaufende Spiralranke mit schrägen Palmetten zeigen, wie E. Homann-Wedeking gezeigt hat (5).

Für unseren Zweck können nur die Exemplare, die in die zweite Hälfte des 6. Jhs. gesetzt werden, in Betracht kommen. - Zu einer im Großen und Ganzen übereinstimmenden Beurteilung der Datierung dieser Gruppe kommen außer E. Homann-Wedeking o.c. A. Rumpf (6) und K.F. Johansen (7). R.M. Cook in seiner letzten Arbeit (1) meint zwar, alle Stücke generell etwas tiefer ansetzen zu müssen, da, wie er glaubt, das zeitliche Gefälle zwischen ihnen und den Stücken, an die die Datierung angelehnt wird, größer sei. Immerhin aber datiert auch er die Stücke, auf die es hier ankommt, in die Jahrzehnte um 520/500.

1. Ein Sarkophag in Istanbul 1427 mit Fragment im BM, London aus Klazomenai. (K.F. Johansen, Act. Arch. XIII, 33, fig. 19-21 u. 23.) Das Stück wird von R.M. Cook

im CVA Gr.-Br. 8, 13 dem Borelli-Maler zugeordnet und um 525-510 datiert.

Abgesehen von Ähnlichkeiten in der Körperauffassung der Kriegergestalten - besonders auf dem Fragment in London - in ihrer massigen Ausführung der Schenkel, sei auf den Helmbusch des Kriegers hingewiesen, der wie bei unserem Bronzekrieger auf Dreifuß A auf einer übermäßig langen Halsprotome sitzt.

Als besonders gut vergleichbar indessen erscheint mir der Pferdetypos, der der gleiche ist, wie er in dem Pegasos Dreifuß B,2,b und auf dem weiteren Umkreis der angeschlossenen etruskischen Denkmäler immer wieder auftritt. Dieser Typ, der hier "assyrisch" genannt wird, gibt tatsächlich das schmale, nicht sehr große, aber kräftige Tier wieder, das im vorderen Orient gebräuchlich war. Es sind die gleichen feingliedrigen Pferde mit kurzen Hälsen und kleinen, spitzen Köpfen, die z. B. auch auf dem Elfenbeinkästchen im Louvre s. o. auftreten. Die Stirnhaare sind geflochten und die Mähne steht hier steil hoch. - Dieser "assyrische" Pferdetypos ist im ionisch-assyrischen Grenzbereich ausschließlich dargestellt. Dazu sei verglichen ein Relief aus Kyzikos in Istanbul (8) mit noch einem Fragment eines offenbar ganz gleichartigen Reliefs. - Ein weiteres Detail schließt sich hier an. Auf der dem Betrachter zugekehrten Seite des Wagens aus Kyzikos ist gleich der Chi-märe des capuaner Wagens in der Coll. Dutuit ein sitzen-

der Löwe dargestellt. Das Tier hat das Maul weit aufgerissen und zeigt hinter dem Kiefer am Halsansatz einen dicken Wulst. Diese Einzelheit wiederum ist sehr deutlich an den Löwen auf einem Bronzebeschlagteil des peruginer Fundkomplexes in München (U. Tarchi, Tf. XC, Mitte). - Der Wagen auf dem kyzikener Relief hat nach assyrischer Weise achtspeichige Räder (9).

2. Ein Sarkophag in Istanbul aus Klazomenai.

(K.F. Johansen, Act.Arch. XIII, 42, Fig. 27). Von E.M. Cook in CVA Gr.-Br. 8,13 dem "Dennis-Maler" zugeschrieben, den er eng mit dem Borelli-Maler verbindet und als dessen jüngeren Zeitgenossen bezeichnet.

Was zuvor zu dem Pferdetylus zu sagen war, gilt hier in noch verstärktem Maße. Die überschulken Tiere stehen auf überlängten, dünnen Beinen, haben kurze, kräftige Häuse und winzige, spitze Köpfe. - In den oben auf die Längsleisten des Sarkophages aufgemalten metopenartigen Bildern sitzen zwei Sphingen, von denen besonders die linke recht genau den Typ Dreifuß B,1,a wiedergibt. Der Körper ist relativ massig, die Vorderbeine sind ziemlich kurz und wie dort ist auch hier eine gewisse Überlängung des Körpers festzustellen. Kopfform und Frisur sind, soweit es in der Abbildung deutlich wird, die gleiche. Ebenfalls analog sind die Form, die Innenzeichnung und Angabe des Gefieders, wie auch der Schwung mit der nach oben eindrehenden Spitze bei dem Flügel des Wesens.

3. Ein Sarkophag aus Klazomenai im Louvre CA 460 bis. (K.F.Johansen, Act. Arch. XIII, fig. 33). Es handelt sich um ein dem vorigen sehr nahe stehendes Stück, das von R.M. Cook in enge Verbindung mit dem "Dennis-Maler" gebracht wird. - Die Metopenbilder der Längsleisten zeigen wiederum Sphingen, von denen, wie zuvor, die linke unserem Typus entspricht. Die Einziehung in der Frisur unterhalb der Kalotte ist hier gut erhalten und deutlich sichtbar. - Die Hauptszene im oberen Fries ist thematisch dem vorigen Exemplar sehr ähnlich, bietet jedoch eine weitere interessante Einzelheit neben dem bekannten Pferdetypos. Anstelle des Jünglings zwischen den beiden Gespannen der vorigen Szene, befindet sich hier in verhaltenem Laufschemata und mit zurückgewandtem Kopf eine "geflügelte Artemis", ein langgewandetes weibliches Wesen mit vier Flügeln. Selbst an der silhouettenhaften Umrißlinie wird deutlich, daß eine relativ hohe Stirn dargestellt ist und Nase, sowie der stark eingezogene Mund mit dem spitzen Kinn die gleiche außerordentliche Kleinflächigkeit aufweisen, die wir besonders an Dreifuß B beobachtet hatten. - (Dazu siehe auch die Sphinx in dem Metopenbild der rechten Längsleiste auf dem Sarkophag in Berlin 30030 bei K.F. Johansen, From the Coll. III, 127, fig. 2). - Auf dem Kopf trägt die "Artemis" eine hohe, spitz nach hinten verlaufende Mütze oder Frisur, in der man vielleicht den "tutulus" unserer etruskischen Monumente

erkennen darf. Sicher ist jedenfalls, daß es sich hier nicht um den oben abgeflachten Kopfputz der ganz ähnlichen - dort allerdings nur mit zwei Flügeln ausgestatteten-"potnia theron" auf der Stele von Dorilea (10) handelt.

4. Ein Sarkophag aus Klazomenai in Wien.

(AD I, Tf. 45). Auch dieses Stück, das chronologisch bereits am Ende des vergleichbaren Materials stehen dürfte, zeigt als Vergleichspunkt jene betonte Kleinflächigkeit des Gesichts bei der Sirene in dem Metopenbild der linken Längsleiste. Auch die in vollem Lauf befindlichen Pferde des Jagdgespannes zeigen die gleichen Merkmale, wie die Flügelpferde des Elfenbeinkästchens im Louvre mit ihren geflochtenen Locken der Mähne und der Stirnhaare.

Die Stücke, die R.M. Cook dem Hannover-Maler zuordnet, gehen schon sehr dem Ende des 6. Jhs. zu und zeigen einen Stil, der an den zuvor behandelten Exemplaren gemessen, vergleichsweise wenig ostgriechische Elemente aufweist. - Die Albertinum-Gruppe und die mit dem Hopkinson-Maler verbundenen Stücke gehen bereits zu weit in das 5. Jh. hinab, um noch verglichen werden zu können.

Eng mit den klazomenischen Sarkophagen verbinden kann man eine Gruppe offensichtlich ostgriechischer Keramik, die in Tell Defenneh/Tanis in Unterägypten gefun-

den worden ist.

Angeführt sei hier eine situla im CVA Gr.-Br. 8, 13, II,D,m, Tf. 5 (11). Die Höhe wird mit 0,46 m in der Ergänzung angegeben und zu datieren ist sie in das dritte Viertel des 6. Jhs.

Sie zeigt die gleichen Motive, in ganz ähnlicher Weise dargestellt, wie auf den Dreifüßen. Auf dem Hals des Gefäßes sind Bellerophon auf dem Pegasos und die Chimaira dargestellt. - Die Chimäre gibt einen insofern etwas anderen Typ wieder, als der Ziegenkopf direkt aus dem Rücken des Wesens und nicht aus dem geschwungenen "Flügel" herauswächst. Der Löwenkopf der Chimäre mit dem weit aufgerissenen Maul, dem Wulst hinter dem Kiefer, dem herzförmigen Ohr und der Flammenstilisierung der Mähne jedoch weist die gleichen Merkmale auf, wie die entsprechenden Darstellungen auf den Dreifüßen. (Besonders Dreifuß C,1,a). - Auffällige Ähnlichkeiten ergeben sich jedoch bei dem Pegasos mit demjenigen auf Dreifuß B,2,b. Das Tier gibt den gleichen Typ wieder mit dem kurzen, gedrungenen Hals, dem kleinen spitzen Kopf und der im schnellen Lauf hoch aufgerichteten Mähne. Hier nun ist, ebenso, wie dort, der schlanke Pferdekörper in auffälliger Weise überlängt, wodurch er im Verhältnis zu dem klein gebildeten Bellerophon auf seinem Rücken unproportioniert wirkt. Hier, wie dort ergibt sich aus dem schroffen Winkel zwischen Pferdekörper und dem Ansatz der Hinterbeine ein seltsam hölzerner Eindruck.

Eine fragmentierte Amphora, gleichfalls in Tell Defenneh gefunden im CVA Gr.-Br. 8, 13, II,D,1, Tf. 12 u. 14 (12). Zu datieren ist das Stück um 550 - 540. In der Hauptfriesszene ist ein Komast dargestellt (Tf. 14, 9), der in der massiven, etwas schwammigen Körperbildung und vor allem in der Durchformung des Gesichtes mit der vorspringenden Nase und den wulstigen Lippen sich etwa an die Figuren in den Symposionszenen auf der Gruppe von Elfenbeinkästchen anschließt. - Besonders bemerkenswert ist die kappenartige Frisur, oder der tutulus, den er auf dem Kopfe trägt,- eine solche Unterscheidung war ja auch bei den Darstellungen auf den Kästchen nicht in jedem Falle möglich - was dieses Stück unserem etruskischen Kunstkreis abermals verbinden würde. (Vgl. besonders das Kästchen L. Pollak, RM. 21 1906, Tf. XV oben).

Die Friesplatten des Tempels von Assos

Dieser Fries interessiert nicht nur aufgrund der stilistischen Parallelen, die aufzuzeigen sind, sondern auch vor allem deshalb, weil viele der Motive, die auf den Monumenten unseres etruskischen Umkreises zu Hause waren, gerade an diesem Bauwerk vorzufinden sind. Da wir ja ohnehin der Ansicht sind, daß die Heimat dieser Motive der alte Orient ist, besteht vielleicht die Möglichkeit hier einmal ein Monument fassen zu können, dessen Umkreis Anregung für diese Epoche etruskischer Kunst

gewesen sein könnte.

Über die Datierung des Bauwerks besteht keine Einmütigkeit. Clarke in seinen Investigations (13) datiert den Tempel in die Mitte des 5. Jhs., was sicher zu spät ist. F. Sartiaux (14) dürfte m.E. das Richtige treffen, wenn er eine Datierung in die zweite Hälfte des 6. Jhs. vorschlägt. Diese wird gestützt von C. Weickert (15), der rein von der Architektur herkommend die Datierung sogar auf "um 525" präzisiert. Eine spätere Datierung, in das 5. Jh., wird vom stilistischen Befund nicht gestützt, selbst wenn man eine gewisse Provinzialität als verzögernden Faktor bei der künstlerischen Ausführung in Rechnung stellt. Diese noch rein spätarchaische Arbeit mit einer derartigen Verzögerung in Assos anzusetzen, heißt doch wohl, den ja ohnehin nicht recht kalkulierbaren Provinzialismus der kleinasiatischen Griechen übertreiben.

Eine der markantesten Szenen ist auf dem Friesbruchstück im Louvre (16), das Herakles im Kampfe mit Triton darstellt, also jenem dämonischen Wesen, das in nicht mythologischem Zusammenhang als "Meergreis", "Meerdämon" o.ä. angesprochen wurde und über dessen Herkunft ich mir klarzuwerden versuchte. Eines der dämonischen Wesen, für das der kleinasiatische Grieche offenbar seine Vorliebe mit dem Etrusker teilt. - Leider ist die Oberfläche des Reliefs derart abgerieben, daß Einzelheiten der Frisur- und Gesichtsdurchbildung

kaum zu erkennen sind. Immerhin läßt sich aussagen, daß Herakles gemäß dem auch bei unseren Dreifußdarstellungen verwendeten Schema, hier allerdings offenbar unbekleidet gegeben ist. Er trägt den Köcher auf dem Rücken und ist kurzhaarig. Den Triton hat er vom Rücken her ergriffen und ringt ihn nieder. Das Meerwesen macht einen relativ unbeteiligten Eindruck, indem es ungeachtet des Kampfes, im üblichen Schema ruhig vorwärts schwimmend dargestellt ist. Es ist durch einen langen Bart und lange, zottelige Haare gekennzeichnet. Hinter dieser Darstellung und inhaltlich von ihr getrennt befindet sich ein prozessionsartiger Zug menschlicher Gestalten in verschiedenen Bewegungsmotiven, die im Einzelnen nicht näher zu bezeichnen sind. Trotz der abgeriebenen Oberfläche scheint sicher erkennbar zu sein, daß sie, jedenfalls größtenteils, die gleichen langen Frisuren tragen, die wir auf den Dreifüßen - ohne die Heraklesszenen einzubeziehen - und auf vielen Vergleichsstücken vorfanden. Die Art der Bekleidung bleibt unsicher. - Andere Partien des Frieses zeigen abermals den unbekleideten Herakles, der sonst nicht näher charakterisiert ist, wie er mit dem Bogen die Kentauren bekämpft. (17) - Es folgt eine Szene, die als Apothéose des Herakles angesprochen wird. Eine Reihe von vier hintereinander gelagerten männlichen Gestalten, die Trinkschalen halten und lebhaft gestikulieren, ist dargestellt. Davor aufrecht stehend und mithin unpro-

portioniert klein gebildet, steht eine weitere, wohl gleichfalls männliche Gestalt, die eine Trinkschale herbeibringt (18). - Weitere Friesteile enthalten Tierreihungen (19), die ja gleichfalls in ihrem Motiv ein orientalisches Element darstellen. - Im Mittelteil des Frieses (nach der Rekonstruktion Clarke's) liegen antithetisch zwei Sphingen einander gegenüber (20). Auch diese zeigen den von den Dreifüßen her bekannten "langhalsigen" Typus (besonders Dreifuß C). Insbesondere die Köpfe der Wesen entsprechen auch in Einzelheiten den Exemplaren der Szene Dreifuß C,3,b. Die Frisur, die die Ohren freiläßt und erst im Nacken jene als "Etagenperücke" bezeichnete Ausformung annimmt, ist auf beiden Monumenten zu finden. - In der Rekonstruktion fügt Clarke unter die Metopen eine Szene ein, die eine solche Gruppe heraldisch angeordneter Sphingen auch noch im gleichen Sitzmotiv wiedergibt, wie auf Dreifuß C,3,b, wobei die Überlängung der Hälse noch deutlicher wird (21). Auch die Form der Flügel ist die gleiche, wie wir sie in der Dreifußszene und auch an dem Steinfresko im BM sehen können. Durch den Abrieb kann die eventuell vorhanden gewesene Innenzeichnung der Flügel (in der hier verwendeten Umzeichnung !) nicht mehr festgestellt und verglichen werden - In der Szene Herakles/Kentauren (17) kommen sehr gut die Details der Augenbildung heraus. Die Form des Augapfels und auch seine Lage innerhalb des Gesichts erinnert an das entsprechende Detail besonders auf Dreifuß B.

Isinda-Belenkli

Von dem Pfeilergrab von Isinda-Belenkli im Antikenmus. Istanbul (22) war schon kurz die Rede im Zusammenhang mit der Trachteigentümlichkeit des "kolpos" genannten Chitonüberfalles, wo die "Jägerfigur" der Westseite bereits kurz abgehandelt wurde. - Wenn man das Monument zu datieren versucht, muß natürlich der weitgehenden Barbarisierung der Reliefs Rechnung getragen werden. Sie machen auf den ersten Blick einen etwas altertümlicheren Eindruck, als die des Tempels von Assos, dürften aber wohl kaum vor 530 anzusetzen sein. Der Verfertiger der Reliefs dürfte wohl nicht zu den Meistern seines Fachs gehört zu haben, aber er hat doch im Detail die wesentlichen Formen seiner Zeit und seiner Kunstprovinz wiederzugeben vermocht. - Neben der Einzelheit des Kolposüberfalls finden wir auch die Frisur nach Art der "Etagenperücke" wieder, die an Dreifuß C besonders auffiel. Diese Einzelheit ist sehr deutlich auf dem Fragment bei E. Akurgal o.c. Tf. 7 und auch bei der langgewandeten Gestalt Tf. 12 (zweite von links). - Auf dem Helm des Kriegers Tf. 5 sitzt der gewaltige Helmbusch auf einem ähnlichen überlängten Steg, wohl mit einer Protome zu denken, wie unser Bronzekrieger auf Dreifuß A und die verglichene Darstellung auf einem der klazomenischen Sarkophage. (Fragment London, BM des Sarkophags Istanbul. Hier Nr. 1). - Die "Etagenperücke" findet sich gleichermaßen auch bei

der Gestalt des "Löwentöters" an dem Löwengrab in Xanthos (23) im BM, London. Zeitlich und formal dürfte es in seinem provinziellen Charakter etwa mit Isinda-Belenkli übereinstimmen. Die Komposition der "Löwenkampfszene" in ihrer Erstarrtheit und geradezu wappenhaften Schematisierung - besonders die Art, wie der Löwe dargestellt ist, auf die Hinterpranken gestellt und mit en face herausgedrehtem Kopf - erinnert noch stark an das Herkunftsgebiet dieser Szene, den alten Orient, wo diese oft verwendete Szene ja auch solch wappenartigen Charakter angenommen hatte.

Sehr eng in diesen Bereich der Darstellung, allerdings qualitativ höher stehend, gehört auch das Relieffragment aus Samothrake im Louvre. Dargestellt sind, durch Inschriften bezeichnet, Agamemnon, Epeos und Talthybios(24). Hinter dem Letztgenannten ragt noch riesenhaft die Kopfflocke eines - jetzt verlorenen - Greifen in das Bild. Von dem thronenden Agamemnon sind nur der Kopf und der Oberkörper erhalten. Die Frisuren aller drei Personen sind in der beschriebenen Art der "Etagenperücke" gegliedert. Agamemnon und auch Epeos zeigen insbesondere die an den Dreifüßen bevorzugte Art dieser Frisur, bei der das Ohr freigelassen wird und die Haarmasse in schwerem, nach unten zu sich verjüngendem Fluß auf die Schultern fällt.

Ein analoges Gesichtsprofil und die gleiche Haarbehandlung ist auch auf weiteren Reliefs der archaischen Zeit

aus Xanthos, deren Zusammenhang nicht gegeben ist, zu beobachten (25).

Auch in vollplastischen und großplastischen Werken aus Ionien der gleichen Zeitstufe läßt sich jene Richtung ausfindig machen, die in Stil und künstlerischen Charakter als Vergleich in Frage kommt.

So ein Frauenköpfchen aus weißem Marmor, das in der Nähe des Heraions auf Samos gefunden wurde (26). Es dürfte um 530 zu datieren sein. Abgesehen von den allgemein vergleichbaren Formen ist der Schnitt, mit dem die Augen gebildet sind, das leichte Hochziehen der äußeren Augenwinkel und die Weise, wie das Profil von der Stirn zur Nase abfällt sehr den entsprechenden Details der untersuchten Kunstwerke ähnlich.

Dasselbe gilt für ein wohl eng mit dem samischen Köpfchen in Zusammenhang stehendes Stück, das beim Athentempel in Milet gefunden wurde (27). Die Zeitstellung dürfte gleichfalls um 530 sein.

Auch fügt sich hier die von Buschor als "ostionisch" bezeichnete fragmentierte Gestalt einer Sirene an, die sich in Kopenhagen befindet (28). Nicht nur das Profil ist in allgemeinen Zügen vergleichbar, sondern auch die Haarbehandlung weist die genannten Charakteristika auf.

Ähnlich, wenngleich auch mit etwas schärfer gebildetem Profil, ist auch die erhaltene linke Hälfte einer

Terrakottamaske aus Ephesos in London, BM (29). Der Fundzusammenhang ist gestört. Das Stück dürfte aber wohl etwas älter zu datieren sein, als die zuvor aufgeführten und auch die zu untersuchenden Gegenstände. Vielleicht ist es um 550 anzusetzen.

Ein weiteres Stück sei hier nicht unerwähnt. Es handelt sich um ein bronzenes, freiplastisches Dreifußfragment von der Akropolis zu Athen (30). Dargestellt ist die Apotheose des Herakles. Das Stück ist in seiner Herkunft nicht klar zu beurteilen. Vielleicht stammt es aus Zentralitalien. Jedenfalls gilt es Neugebauer in dem zitierten Aufsatz s. 232 als ganz besonders "ionisch beeinflusst". Auch dürfte es wohl später sein, als die Dreifüße und wohl schon dem 5. Jh. angehören. Es scheint mir in seiner voluminösen Auffassung der Körper, wie auch dem Fluß der Gewänder sehr stark an die uns interessierenden Stücke zu gemahnen.

Zu dem "langhalsigen Typus" der Sphingen unseres Dreifußes C gibt es abermals eine Parallele auf einer Gemme in einem Ring aus Zypern, in New York, Sammlung Cesnola (31), die als ionische Arbeit bezeichnet wird (32). In der unteren Hälfte der Gemme sind zwei antithetisch gegenüberstehende Sphingen dargestellt, die unseren Exemplaren, auch im Typus der Flügel, wiederzugeben scheinen. Die Photographie läßt jedoch hier kaum ein endgültiges Urteil zu, wie denn die beiden letztgenannten Stücke nur der Vollständigkeit halber angeführt werden.

Die Formentwicklung der Untersätze (1).

Eine recht seltene Form stellen die Untersätze dar. Sie werden aus jeweils drei, sich nach oben verschmälernden Platten gebildet, die oben einen runden Abschluß finden.- Als Untersatz für Kessel kann diese Form ein zweites Mal nicht belegt werden, und zwar weder in Etrurien, noch in Griechenland oder Vorderasien. Parallele Formen finden sich nur bei einer anderen, allerdings eng verwandten Gruppe von Metallgeräten, den Thymiaterien. Wohl deshalb sind auch die Dreifüße gelegentlich als mit nicht zugehörigen Oberteilen verbundene Thymiaterien angesprochen worden. Die Fundsituation, die Proportionen, sowie auch die Befestigungsspuren an den Kesseln machen diese Annahme allerdings unwahrscheinlich.

Immerhin stellen auch die so gearteten Thymiaterien die kleinste Gruppe innerhalb ihrer Gattung dar. - Das mir bekannt gewordene Material vermittelt folgendes Bild:

Offenbar haben die Etrusker diese Form, wenn nicht aus dem assyrischen Bereich übernommen, noch einmal erfunden. Diese Einschränkung erscheint mir deshalb notwendig, weil die Belege für diese Form im Orient mehr als spärlich sind. - Anzuführen ist nur ein Rollsiegel altassyrischer Zeit in der Coll. de Clercq, das das zur Frage stehende Thymiaterion zeigt. (2) -

- Der zeitliche Sprung zu den etruskischen Exemplaren des 6. Jhs. ist mithin sehr groß. - Die Reliefs und Funde der neuassyrischen und persischen Zeit zeigen nur die dort üblichen Formen mit konischen Untersätzen und Stabdreifüße - wohl mit zum Teil zusammenlegbarem Gestell (s. das Bronzetur von Bala-wat). - Ein weiterer Beleg wäre vielleicht auch ein Stempelsiegel der "assyro-chaldäischen" Gruppe (ca. 7 Jh.) ebenfalls in der Collection de Clerq. (3) Man kann hier allerdings nicht mit Sicherheit entscheiden, wie man sich den Untersatz vorzustellen hat. Ein Beter steht vor einem Altar und einem Thymiat-ion oder Kandelaber. Der Schaft mit den "petala" ist deutlich sichtbar, aber der offenbar auf langen Füßen ruhende Untersatz könnte auch eines der konischen Exemplare wiedergeben. -

Wenn eine Übernahme durch die Etrusker aus dem Orient via Griechenland stattgefunden hat, so versagt das Material hier vollständig. Die Funde geben nichts aus und die Darstellungen von Stücken dieses Typs in der Vasenmalerei sind so spät, daß man sie ihrerseits als Übernahmen aus dem Etruskischen ansprechen kann. Diese muß erst im 5. Jh. stattgefunden haben, für dessen zweite Hälfte ja auch literarisch belegt ist, daß italische Metallgeräte in Athen hoch im Kurs standen. (Kritias und der Komiker Pherekrates bei Athenäus I,28 b und XV,700 c). (4). Die Kritiasstelle

nimmt Bezug auf eine getriebene Goldschale, die Pherekratesstelle auf einen Kandelaber.

Das früheste sichere Exemplar finden wir denn auch im großgriechischen Bereich, auf einem Silberstater von Kroton. Es handelt sich um eine der sogenannten "alliance-coins", die 480-420 datiert werden. (5)

Das Aufkommen der Form in Attika ist auch nicht durch den Fund eines solchen Exemplares belegt, sondern nur in Darstellungen der Vasenmalerei zu finden.

Besondere Häufigkeit erlangen sie auf den Vasen der Apollonia-Gruppe der Kertscher Vasen, die früher mit Meidias verbunden wurde (6). (Vgl. Beazley, ARVP.

p. 1482, 1-8). Bei fig. 31 handelt es sich um einen ziemlich niedrigen, bei Tf. VIII um einen etwas höheren Untersatz, die am oberen Ende waagrecht abschließen.

Die Stange, die das Räucherbecken trägt, ist mit einer Doppelöse - zum Einhängen der Feuerzange - und drei Zwischenwülsten, sogenannten "petala" versehen.

Den Namen dieser "Teller" mit einem Zwischenwulst kennen wir aus den Schatzhausaufzeichnungen des Parthenon. Diese "petala", die auch die älteren etruskischen Exemplare aufweisen, dienten wohl nicht nur der Zierde, sondern auch als Auffangvorrichtung für herunterfallende Glut. - Im Attischen einmal eingeführt, hält sich diese Form nun durch den ganzen Hellenismus und wird von den Römern weiterverwendet. So kommt sie später häufig auch auf arretinischer Relief-

keramik vor, sowie auch in vollplastischer Marmor-
ausführung als sogenannte "Kandelaberuntersätze".
(s. das Exemplar in Dresden). (7). Das einzige
Indiz für ein früheres Vorkommen dieser Form in
Griechenland wäre ein trapezförmiges Bronzeblech in
Athen aus Olympia (8), dessen technischer Zusammenhang
allerdings nicht klar ist. Das Blech ist in vier
Frieszonen unterteilt, in denen dargestellt ist:

1. Drei Vögel
2. Antithetisch angeordnete Greifen
3. Herakles - Nessos
4. Potnia Theron

Weder aus der Zurichtung des Blechs noch aus mitge-
fundenen Fragmenten geht hervor, zu welcher Art
Gerät es gehört haben mag. Der Vorschlag auf den
Untersatz eines solchen Gegenstandes, wie den zur
Frage stehenden, ist also reine Hypothese.

Aus Etrurien selbst gibt es eine größere Anzahl von
Parallelstücken:

Ein zweistreifiges Bronzeblech in München
(Inv. Nr. 1065). Christ, Führer 1901, s. 59. -
Auf dem unteren Streifen ist eine Gelageszene dar-
gestellt, in der neben Mischkrug und Tisch das Thymia-
terion steht. Dieses Exemplar weist die gleichen Merk-
male auf, wie die späteren der Apollonia-Gruppe, von
denen noch zu sprechen sein wird. Der Untersatz
schließt oben waagrecht ab und an dem Schaft sitzen
die trotz Beschädigung deutlich sichtbaren "petala".

Drei Platten eines Untersatzes mit figürlicher Darstellung aus Perugia. Zwei der Platten befinden sich in München, eine in Perugia. (9). Die Fundangaben sind undurchsichtig. Wahrscheinlich aber stammt es aus dem gleichen verstreuten Fundkomplex, dem die Stücke Petersen RM 1894 (Gorgoblech, Halios Geron usw.) auch angehören. Nach Machart und Stil lassen sie sich ohne weiteres mit diesen verbinden. Dargestellt sind:

1. (München): Herakles nach l. schreitend.
2. (München): "Juno Sospita" oder auch
"Venus Lanuvia"
3. (Perugia): Frau in Chiton und Mantel.

Der Untersatz steht auf drei Löwenpranken. Die Platten sind unten eingebogen und schliessen oben rund ab. Die Umrandung bildet auf allen Seiten ein Zungenmuster.

Ein weiteres prachtvolles Exemplar ist der Kandelaber im RGZM, Mainz. (10). Das Stück wird von Neugebauer an den Anfang seiner Dreifußentwicklung gestellt und um 530 anzusetzen sein. - Es ist in der Technik zu den bislang betrachteten Stücken unterschiedlich ausgeführt, indem nämlich der Untersatz nicht aus den getriebenen Reliefplatten besteht, sondern aus einem gegossenen Rahmen in den freiplastische Figurengruppen komponiert sind. Es sind dies:

1. Herakles mit einer weiblichen Gestalt, die Ärmelchiton und tutulus trägt.

2. Zwei bärtige Silene, nach links laufend.

3. Zwei menschliche Gestalten mit Schurz und langem Haar, gleichfalls nach links laufend.

Nach unten wird das Bildfeld durch eine hängende Palmette abgeschlossen, oben befinden sich am Ansatz des Schaftes über jeder der drei Kanten Acheeloosprotomen.

Die Datierung auf ca. 530 anhand der Figurengruppen wird gestützt durch den Dreifuß Leningrad (Neugebauer, o.c. Abb. 2) und das Exemplar aus Spina in Ferrara (M. Guarducci, *Std. Etr. X*, 1936, Tf. V,2).

Jünger sind die drei stark wiederhergestellten Stücke im Vatikan (11), die wohl schon dem 5. Jh. angehören. Alle drei stehen auf Löwenpranken, die bei den Stücken 4 und 6 nach oben in menschliche Halbfiguren auslaufen. Bei Stück 5 befinden sich an gleicher Stelle Silensmasken. Die Form der Untersätze ist die gleiche, wie auf dem Münchner Bronzeblech, mit waagrechttem oberen Abschluß. Der Schaft mit der Räucher- schale wirkt überaus manieriert, mit einer Vielzahl verschieden großer "petala".- Die Zusammensetzung ist jedoch überaus fragwürdig, sodaß man Aussagen über Einzelheiten nur unter großen Vorbehalten machen könnte.

Für das Ende des 5. Jhs. in Etrurien mag das Tischthymiaterion in der Persephoneszene der Tomba Golini stehen. (12) Es handelt sich um den gleichen reich mit drei großen "petala" verzierten Typ, der auf dem münchner Bronzestreifen vorliegt. Der obere Abschluß der Untersatzplatten ist jedoch einwärts gewölbt und an den Ecken aufgebogen. -

Mehr der Kuriosität halber soll hier ein Siegelabdruck angefügt werden, der zeigt, daß diese Form auch im - griechisch gewordenen - Orient weiterlebt. Das Stück in der Collection de Clerq (13) stammt aus Djebail und zeigt einen weiblichen Genius mit ausladenden Flügeln, der in der linken Hand ein Gefäß trägt und mit der Rechten an dem vor ihm stehenden Thymiaterion hantiert. Offenbar ist das Füllen dargestellt. Das Thymiaterion hat eine dem Exemplar in der Tomba Golini und dem münchner Bronzestreifen sehr ähnliche Form. Am nächsten steht ihm dasjenige auf der Vase der Apollonia-Gruppe (Nicole, o.c. fig. 31) Die Zeitstellung ist schwer zu bestimmen. Am ehesten ist es wohl seleukidisch.

Gemessen an der Fülle anderer Dreifußtypen und Typen verwandten Geräts ist also offenkundig, daß diese Form des dreiseitigen Untersatzes nur mit einem geringen Teil der Thymiateria verbunden ist und als Kesselträger überhaupt nur einmal belegbar ist. Bei

der Überlegung, wie man diese Sonderform in den Strom der allgemeinen Dreifußentwicklung einordnen kann, scheidet eine Gruppe von Kesselträgern vornehmlich aus, die der konischen Untersätze. Eine solche Verbindung verbietet sich aus formalen Gründen, der Fundsituation und vor allem der Chronologie. Die wenigen in Etrurien gefundenen und aus Griechenland bekannten Stücke reichten bislang, da zudem in chronologisch kaum verwertbaren Zusammenhang gefunden, nur zu mehr gefühlsmässigen Beurteilungen aus.

Bessere Argumente sind jetzt erst nach einer beträchtlichen Vermehrung des Materials durch die Publikation der zahlreichen in Olympia gefundenen Stücke von H. V. Herrmann (14) möglich.

Immer schon war klar gewesen, daß die Kessel aus dem Bernardini- und Barberinigrab keine etruskischen Kunstprodukte sind. Jedoch schwankte man zwischen der Annahme von Imitationen orientalischer Vorbilder und der Annahme des Imports. Als Entstehungsgebiet oder Herkunftsgebiet der Vorbilder wurde Phönizien in Vorschlag gebracht. (15) - Durch den Fund der schlängelnd ähnlichen Stücke in Olympia, die H.V. Herrmann sogar mit den Etrurien gefundenen Stücken werkstatmäßig zu verbinden versucht, erledigt sich die Annahme der etruskischen Imitation. Vielmehr scheint es so, daß es für eine relativ kurze Zeit (vielleicht hundert Jahre) Mode war, neben den seit dem 9. Jh. (16)

bekannten und in Griechenland, wie in Etrurien gleichermaßen benutzten Stabdreifüssen, diese Prunkstücke mit den reich reliefierten konischen Untersätzen aus dem Orient zu importieren. In der Frage der Herkunft entscheidet sich Herrmann m.E. mit Recht für den späthethitischen Kunstkreis. Zu dem gleichen Ergebnis waren vor ihm schon richtig U. Jantzen (17) und W.L. Brown (18) gekommen. - Sicherlich gehört in den gleichen Kreis das sogenannte Tympanon aus der idäischen Zeusgrotte (19), das stilistisch die stärkste Verwandtschaft zeigt, obwohl es vielleicht noch stärker "assyrisiert". Auch die Capena-Schale gehört hierher (20). - Die Möglichkeit einer solchen Verbindung wird deutlich, wenn man Details, wie die "Knaufmütze" der Wesen auf dem Barberini-Untersatz und dem Tympanon mit späthethitischen Reliefs vergleicht (21). - Ein Motiv aus dem Typenvorrat der Hethiter ist auch die auf einem Tier stehende Gottheit, wie auf dem Stück U 5 (Herrmann o.c. Tf. 73) aus Olympia. Aus dem hethitischen Bereich dazu ein Beispiel des 9.Jhs. aus Tell Halaf (22). - Auch der vierflüglige Dämon (Herrmann U 2, Tf. 65) kommt im Hethitischen, sowie im Assyrischen vor. Dazu als Beispiele der Vogeldämon aus Sakçegözü (23) und das Relief aus dem Palast Sargons II aus Chorsabad (24). Beide gehören der zweiten Hälfte des 8. Jhs. an. -

Ein weiteres Indiz spricht für den Zusammenhang der olympischen und etruskischen Stücke mit denen der idäischen Zeusgrotte und damit zugleich gegen die Möglichkeit einer Herstellung der praenestiner Stücke in Etrurien selbst. Es läßt nämlich eine sehr starke Verbindung des Barberini-Kessels mit einigen Stücken aus der idäischen Zeusgrotte zu. Die Verbindung dokumentiert sich in einem Detail der Innenzeichnung besonders, die mit Punkten ganze Körperteile überzieht. Sehr deutlich ist das z. B. an einem Fragment E. Kunze, Kret. Bronzerel. Tf. 30, 18. Knaufmütze, Frisur, Bart und Brustpartie sind durch Punktierung markiert. -

Die Fundzusammenhänge in Olympia geben für die Datierung wenig aus. Nach der Chronologie der Greifenprotomen der praenestiner Stücke jedoch gewinnt man als terminus ante quem den Anfang des 7. Jhs. Auch gibt es im frühen 7. Jh. die Darstellung eines solchen Stückes auf einem korinthischen Aryballos (25) und auf einem in Olympia gefundenen Bronzeblech, das von E. Kunze in das zweite Viertel des 7. jhs. gesetzt wird (26).

Der Import solcher Stücke nach Griechenland muß jedoch bald aufgehört haben und im Gegensatz zu Etrurien erlischt die "Mode" in Griechenland. Auch scheinen hier keine Kopien hergestellt worden zu sein, außer einigen Nachklängen in der Töpferei. - In Etru-

rien gibt es wenigstens eine Bronzenachbildung eines solchen Kessels, den aus der Tomba Regolini-Galassi. Auch in Ton sind solche monumentalen Gefäße imitiert worden. (28) -

Die "Mode" dieser orientalischen Importstücke und ihrer wenigen einheimischen Kopien endet also auch in Etrurien in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. - Die Konstruktion eines formalen Zusammenhangs mit den dreiseitigen Plattenuntersätzen wäre also wohl abenteuerlich.

Vertretbar dürfte die Annahme sein, daß es sich um eine Nebenform zu den Stabdreifüßen handelt, die einem gesteigerten Schmuckbedürfnis Rechnung trägt. Um gewissermaßen einen Stabdreifuß "anspruchsvoller" zu gestalten, "verkleidet" man ihn mit Platten, auf denen Darstellungen angebracht werden. Die später folgenden Thymiaterien, die zwar die Form beibehalten, aber auf Darstellungen auf dem Untersatz verzichten, wären mithin erstarrte Wiederholungen dieses Gedankens, die bescheideneren Ansprüchen genügen.

Völlig ausschliessen darf man jedoch auch nicht die Möglichkeit, daß doch eine Erinnerung an Vergangenes vorliegt oder eine noch verborgene Linie der Entwicklung diese Form aus dem Orient überliefert hat, wofür allerdings nur und einzig das schon zitierte Siegel aus der Collection de Clerq zeigen könnte.

Zusammenfassung und Datierung.

Die Beschäftigung mit den drei exzeptionellen Stücken, die weder in ihrer Form, noch in der Art ihrer Dekoration Parallelen finden, ergab, daß sie sich trotz ihrer Exklusivität ohne weiteres in den Rahmen der etruskischen kunstentwicklung einfügen, was die handwerkliche Ausführung und den Stil betrifft.

Als Ort der Herstellerwerkstatt war von L. Banti Caere in Vorschlag gebracht worden, wofür sich gute Gründe anführen lassen. - Dennoch aber bleibt festzustellen, daß das verwandte Material, das beigezogen wurde, trotz aller Ähnlichkeiten in der künstlerischen Auffassung nicht unbedingt in die gleiche Richtung wies. Der Vorschlag auf Caere/Cerveteri würde viel an Effektivität gewinnen, wenn sich der Stil jener caeretaner Werkstätten noch deutlicher gegen andere etruskische kunstzentren (z.B. Vulci) abgrenzen ließe. Die Möglichkeit einer solchen Zuweisung ist jedoch zweifellos gegeben, wenn man die Wagenreliefs München/Perugia hinzuzieht, die eine wohl etwas frühere Zeitstufe markieren dürften, aber in Stil und Ausführung unseren Dreifüssen engstens verbunden sind. - Gleichfalls erwiesen sich die Parallelen zu den Vergleichsstücken aus Caere selbst, wie den Terrakottasarkophagen und den Boccanera-Platten, als durchaus tragfähig, während die verglichenen Stücke der Neugebauer'schen Gruppe von

Stabdreifüßen,- z. B. die Exemplare Leningrad und Feoli -, die ja mit der Bronzeindustrie von Vulci in Verbindung gebracht werden, sich in ihrer robusteren, derberen Ausarbeitung deutlich gegen die Dreifüße und die Bleche des Fundes von Castell S. Mariano abgrenzen liessen.

Die Möglichkeit einer direkten Datierung durch Mitfunde scheidet im Falle der Dreifüße aus. Lediglich zwei der verglichenen Monumente weisen diese Möglichkeit auf. - So wurde mit dem Wagen von Monteleone zusammen eine attische Kleinmeisterschale aus der Mitte des 6. Jhs. gefunden, die gut zu der relativen Datierung und des Wagens um 540 paßt, der aufgrund der etwas steifer und unbeholfener wirkenden Formensprache knapp vor unseren Dreifüßen angesetzt werden mußte. - Der zweite datierte Mitfund ist die Schale des Chachrylion, die mit den Fragmenten des Elfenbeinkästchens aus Orvieto, im Mus. Arch in Florenz verbunden ist. Die Schale ist im ausgehenden 6. Jh. anzusetzen. - Dieses Kästchen bezeichnet eine etwas spätere Stufe, als das Hauptstück jener Gruppe im Louvre, das etwa zeitgleich mit unseren Dreifüßen angesetzt werden muß.

Auf diese Weise werden die Dreifüße durch die beiden Keramikmitfunde zwar nicht datiert, aber ihre zeitliche Stellung wird etwa auf die Jahre 530/520 eingengt, indem die Kleinmeisterschale mit einem relativ

älteren Vergleichsstück, die Schale des Chachrylion mit einem relativ jüngeren Stück verbunden sind.

Zu dem gleichen zeitlichen Ansatz gelangt man auf dem Wege der relativen Datierung. Als relativ kurz vor den Dreifüßen waren außer dem Wagen von Monteleone wohl die Friesplatten aus Velletri und das älteste Stück der Stabdreifüßgruppe, dasjenige in Leningrad, anzusetzen. Die Dreifüße Feoli im City Art Mus. St. Louis und der aus Spina in Ferrara alsdann, relativ jünger als das Exemplar in Leningrad, stehen stilistisch und zeitlich bereits auf der Stufe unserer Dreifüße. Diese Stufe wird sodann durch das früheste Exemplar der Elfenbeinkästchen, das im Louvre, vertreten, sowie auch ganz besonders durch die Wagenfragmente aus Capua in der Coll. Dutuit. Diese scheinen mir in Auffassung und Ausführung den Dreifüßen Loeb so nahe zu kommen, daß ich versucht bin, sie dem gleichen Werkstattumkreis, dem die Dreifüße entstammen, zuzuordnen. - Der hauptsächlich verglichene Fundkomplex München, Perugia und London dürfte, obwohl zweifellos von anderer Hand gearbeitet, dem gleichen Umkreis angehören und wohl nur unwesentlich älter sein.

Auch muß die Frage diskutiert werden, ob die vorliegenden drei Exemplare untereinander zeitlich zu differenzieren sind. Es ist augenscheinlich, daß sich die Dreifüße A und C stilistisch und formal gegen Dreifuß B abgrenzen, da sie sich ja schon rein äußerlich

in der Anzahl der Frieße auf den Untersätzen unterscheiden. Dreifuß B trägt im Gegensatz zu den drei Friesen an A und C jeweils nur zwei Frieße an jeder Seite. Auch fällt dieser durch die voluminöser und teigiger ausgeführten Reliefs stilistisch aus dem Rahmen. L. Banti meinte aufgrund dieser Beobachtungen, das Exemplar B zeitlich etwas später, als A und C ansetzen zu müssen. - Abgesehen von der etwas schwammigen Reliefbehandlung des Dreifußes B ist festzustellen, daß an den beiden anderen Exemplaren die Umrisslinien schärfer gezogen sind und vor allem aber die gravierte Innenzeichnung reicher ist. Außer diesen qualitativen Feststellungen ist zu bemerken, daß der Verfertiger des Dreifußes B stärker, als dies an den beiden anderen Stücken der Fall ist, Motive verwendet hat, die nur aus einer einzigen Figur bestehen. - Er hat bei insgesamt vierein der vorhandenen sechs Felder ein solches, gegenüber den komplizierteren Mehrfigurengruppen relativ einfaches Motiv verwendet. - Es scheint aber, daß diese unterschiedlichen Züge mehr Fragen der Qualität und der Persönlichkeit des ausführenden Handwerkers sind, als der Zeitstellung. Bei genauer Betrachtung scheint, daß die stilistischen Kriterien, die sich besonders stark in den Profilen und der Haarangabe ausdrücken, bei allen Exemplaren übereinstimmen. Es dürfte sich demnach um ein flüchtiger ausgeführtes Stück der gleichen Zeit und des gleichen Werkstattzu-

sammenhanges, eben nur um das Produkt eines minderen handwerkers handeln.

Die größte Schwierigkeit nun entsteht, wenn man versucht, den künstlerischen Umkreis der impulsgebenden Werkstätten im ostgriechisch-ionischen Bereich geographisch bestimmen zu wollen. Daß diese etruskische Handwerkstradition ihren entscheidenden Anstoß aus dem ionischen Kunstbereich erhielt, kann das in dem entsprechenden Kapitel oben verglichene Material verdeutlichen, jedoch stammen die verglichenen Stücke und Monumente aus dem gesamten ostgriechischen Gebiet, von Samothrake, Kyzikos und Assos im Norden, über den mittleren Bereich mit Klazomenai, Ephesos und Samos bis herab in den Süden nach Milet und sogar nach Lykien. Daß man das Vergleichsmaterial nicht in eine "enger verwandte" und eine "weiter entfernte" Gruppe aufspalten kann, ohne die stilistischen Vergleiche zu pressen, mag nicht zuletzt an der ungünstigen Publikations- und Ausgrabungssituation liegen, die bislang aus einigen wichtigen künstlerischen Zentren nichts, oder nur wenig bekannt werden ließ. Hinzu kommt die ja bereits beklagte Tatsache, daß nichts in Material und Technik vergleichbares zur Verfügung steht.

Dennoch aber drängt sich bei der Betrachtung des Materials der Eindruck auf, daß die größere Anzahl der Stücke, sowie auch die wichtigsten Analogien und vor allem die bedeutendste Gruppe des Vergleichsmaterials,

die klazomenischen Sarkophage, aus dem nördlichen Teil des zur Frage stehenden Gebietes kommen. Die beiden Hauptvergleichsgruppen kommen mithin aus Klazomenai und Assos, weitere wichtige Stücke aus südlicher gelegenen Fundorten, aus Samos und Ephesos. Noch etwas weiter südlich liegt Myus, dem ein verglichenes Relief-fragment entstammte, das eine exakte Analogie in dem Relief aus Kyzikos, im äußersten Norden, fand. Eine solche Beobachtung macht das Bild nicht klarer, spricht aber für die außerordentlich intensiven Beziehungen, die allen angesprochenen Kunstzentren miteinander unterhielten.

Die Keramikfunde aus Tell Defenneh müssen in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben, denn wir wissen kaum mehr, als daß die Bewohner dieses Ortes Griechen waren. - Herodot (II, 30) erwähnt, daß unter Psammetich I eine griechische Garnison in Daphnae lag. Daphnae dürfte mit Tell Defenneh gleichzusetzen sein. Des weiteren berichtet er (II, 154), daß Psammetich I seine Söldner - und zwar Ionier und Karier - am pelusischen Nilarm, etwas unterhalb (= nördlich) Bubastis angesiedelt habe, wo Daphnae/Tell Defenneh liegt. - Von Naukratis, das ja politisch im Zusammenhang mit Daphnae gesehen werden muß und das eine ähnliche, stark ionisch beeinflusste Keramik hervorgebracht hat, heißt es bei Strabon (XVII, 801), es sei eine Gründung Milets.

(Μηδοίαν τεύχος)

Ob man über die Feststellung nun, daß der künstlerische Umkreis, der für diese Phase der etruskischen Kunst maßgebend wurde, durch das Gebiet Assos/Klazomenai - Samos/Ephesos gekennzeichnet wird, hinausgehen kann, ist zu bezweifeln. - Innerhalb dieses Gebietes nun liegt auch die Stadt Phokaia, der ja von E. Langlotz (zuletzt in einer Arbeit über "Die künstlerische und kulturelle Hellenisierung der Küsten des Mittelmeeres durch die Stadt Phokaia" in "Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NRW." 130, 1966) eine große Bedeutung als künstlerischem Zentrum zugemessen wird, das er als die beherrschende Stadt jener Region ansieht. - Schon Furtwängler hatte ja bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts angesichts der angeführten Bronzearbeiten, deren etruskische Provenienz damals noch nicht erkannt wurde, phokäische Werkstätten, die z. T. in Etrurien arbeiten sollten - z. B. der Wagen von Monteleone -, vermutet (Kleine Schriften II, 329). Diese Vermutungen wurden angeregt durch die historisch belegte Tatsache, daß gerade Phokaia starke Handelsinteressen im westlichen Mittelmeer hatte. So berichtet Herodot (I, 163), daß die Phokäer im 7./6. Jh. ausgedehnte Fahrten im westlichen Mittelmeer unternahmen. Sie standen in reger Handelsbeziehung mit Spanien und der Südküste Galliens, wo sie die Niederlassung Massilia gründeten, wohl des Metallhandels wegen. Weiterhin ist belegt, daß sie um 570 auf Korsika als Stütz-

punkt die Stadt Alalia gründeten. - Nach der Mitte des 6. Jhs. als die Perser die kleinasiatischen Griechenstädte erobert hatten, wurden diese Kontakte, auch zu Etrurien besonders intensiv, nur sind sie nicht eben friedlicher Natur. Die vor den Persern um 545 fliehenden Phokäer versuchten offenbar an der etruskischen Westküste Fuß zu fassen, wobei sich ihnen eine Flottenkoalition der Karthager und Etrusker entgegenstellte. Die etruskisch/punische Flotte unterlag zwar, aber die Phokäer mußten ihrer großen Verluste wegen ihre Pläne aufgeben. Die bereits in die etruskischen Städte eingesickerten Phokäer wurden grausam verfolgt und vertrieben und siedelten sich im äußersten Süden der Halbinsel an, wo sie z. B. die Stadt Hyele-Velia gründeten.

Es zeigt sich also durchaus, daß zu der zur Frage stehenden Zeit die Verbindungen zwischen Phokäern und Etruskern besonders stark waren. Ob sich daraus jedoch die These ableiten läßt, daß es - ausschliesslich Phokäer waren, die ionisch - griechisches Kulturgut nach Etrurien brachten, muß dahingestellt bleiben, da aus Phokaia selbst kaum Material vorliegt. Ein Stück, wie der vielleicht phokäische elfenbeinerne Kopf aus Delphi (BCH. 63, 1939, Tf. 19/20 und auch in gereinigtem und wiederhergestelltem Zustand in der genannten Arbeit von E. Langlotz, 42 und Abb. 50) läßt sich zwar durchaus in der Weise, wie es bei dem anderen Material

aus Ostgriechenland auch der Fall war, vergleichen, reicht aber nicht aus, um eine solch zwingende Übereinstimmung zu konstatieren, die eine eindeutige Antwort auf unsere Frage und eine Erledigung des Problems zuliesse.

Die Kulmination des Vergleichsmaterials im nördlichen Raum Ostgriechenlands läßt kaum mehr, als die Aussage zu, daß eben jene Region, in der auch Phokaia liegt, auf die etruskische Kunst der zweiten Hälfte des 6. Jhs. einen besonders starken Einfluß ausgeübt hat und der entscheidende Faktor, neben anderen Einflüssen aus dem mutterländisch griechischen Raum, zur Stilausbildung jener Epoche gewesen ist.

Anmerkungen zur Einleitung.

1. J.H. Chase, BMMA. 2, 1907, 33 ff.
AJA. 12, 1908, 287 ff.
2. L. Banti, Tyrrhenica 1957, 77 ff .

Anmerkung zu den Mitfunden.

1. A. Minto, St. Etr. 9, 1935, 401 ff.

Anmerkungen zur Beschreibung der Reliefplatten

1. G. Giglioli, L'Arte Etr. Tf. XCIX
A. Andrén, Architectural Terracottas, Tf. 128, 450
- 1a. Cippus-Basis im Mus. di Palermo, Std. Etr. 2, 1928,
Tf. V, unten. - Die krummstabhaltende Gestalt ist
wohl männlich.
Cippus-Basis im Mus. di Palermo, Std. Etr. 2, 1928,
Tf. XI, oben. Die Szene stellt wohl Grabspiele dar.
Auch hier ist die Gestalt mit dem Krummstab ein-
deutig männlich.
- 1b. Arias - Hirmer, Tausend Jahre griech. Vasenkunst, Abb.
102. (Beazley, ARV, s. 38, Nr. 50).
- 1c. W. Technau, Exekias, Leipzig 1936, Tf. 11. (Beazley,
ABV, s. 144, Nr. 9).
2. Mus. Borbonico XIII, Tf. LIX.
- 2a. Berlin F 3022. (Medusa und drei Gorgonen).
K. Schauenburg, Perseus, Tf. 18, 1.
- 2b. P. Marconi, Il Mus. Naz. di Palermo, s. 48, unten r.
3. K. Schauenburg in Bonner Jb. 161, 1961, s. 218 ff.
Tf. 41 - 49.
4. R.M. Cook in BSA 47, 1952, s. 142 ff. Tf. 29 - 33.
5. M.I. Wiencke in AJA 58, 1954, s. 285 ff. Tf. 55 - 64.
Ein sehr schönes Beispiel auch bei Gerhard, AV,
Tf. 185.
6. E. Gerhard, AV, Tf. 205. (Beazley, ABV, s. 321, Nr. 10).
- 6a. E. Langlotz, Würzburger Vasen, Nr. 196, Tf. 60
(Beazley, ABV, s. 336, Nr. 19).

- 6b. G. Loeschke, Bildliche Tradition in Festschrift
Kekulé (Bonner Studien), Berlin 1890
7. E. Kunze, Oly. Fo. II, s. 97, Beil. 2, r.
8. G. Giglioli, L'Arte Etr. Tf. LIV.
9. G. Giglioli, L'Arte Etr. Tf. LXXIV, 2
10. E. Akurgal, Griech. Reliefs des 6. Jhs. in Lykien,
Berlin 1941, Tf. 11
11. BCH 18, Tf. XVI
12. J. Endt, Beiträge zur ionischen Vasenmalerei, Prag
1899, Abb. 23. S. a. T. Dohrn, Die schwarzfig. etr.
Vasen der 2. Hälfte des 6. Jhs. S. 47, Nr. 121. Er
weist das Stück dem Tityosmaler zu.
13. E. Buschor, Altsamische Standbilder, Tf. 146 - 149.
14. Jahn 538
15. London E 9, bei Gerhard, AV, Tf. 178/9. (Beazley,
ARV, s. 89, Nr. 93)
16. Graef in JdI, 1, 1886, s. 202 ff. Nr. 59 u. 61.
Schefold in Furtwängler - Reichhold, Griech. Vasen-
malerei III, Text zu Tf. 172, s. 335 mit Anmerk. 24.
Peleus und Thetis auch auf einem wohl noch archai-
schen etr. Spiegel, Gerhard, Etr. Spiegel V, Tf. 97.
17. Hampe/Simon, Griech. Sagen in der etr. Kunst, s. 29 ff.
A. Greifenhagen in Jb. der Berliner Museen I, 1,
1959, s. 1 ff.
18. G. Camporeale in Std. Etr. 26, 1958, s. 3 ff.
19. Mon. Piot, 41, 1946, Tf. 5
20. BSA 18, Tf. 13/14. (Beazley, ARV, s. 226, Nr. 2
u. s. 1637

21. E. Kukahn, Der griech. Helm, Marburg 1936.
22. Abbildung im Katalog der Ausstellung "Kunst und Leben der Etrusker" in Zürich, Nr. 290. Fig. 51
- 22a. Statuette Mon. Ant. XXVI, 1920, s. 252, fig. 15 u. Tf. II
 " P. Ducati, Storia..., Tf. 135, 351
 Später auch Mars von Todi, Ducati o.c. Tf. 192, 476
- 22b. A. von Gerkan und F. Messerschmitt, Das Grab der Volumnier bei Perugia in RM 57, 1942, s. 122 ff.
 Interessant auch "Mitra" aus Olympia, Oly. Ber. VII, Tf. 102/3.
- 22c. H. Mühlestein, Die Kunst der Etrusker, Abb. 184/5
23. W.L. Brown, The Etruscan Lion, Tf. XXXI, b.
24. Naukratis I, Tf. XIII.
25. F. Brommer in Marburger Winckelmannsprogramm, 1952/54, s. 1 ff.
26. T.J. Dunbabin in Studies presented to D.M. Robinson II, s. 1164 ff. Tf. 91 - 93.
27. A. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel, Tf. 76, Nr. 640.
28. Aufsatz von J.C. Rolfe in AJA, 1909, s. 3 ff.
29. Louvre E 639 bei Graef in JdI I, 1886, Tf. 10
 (Brommer, Vasenlisten., 2. Aufl. s. 248, C, 1. u.a. Payne, Necrocorinthia, s. 329, Nr. 1461.)
30. Gleiches Motiv und gleiche Variante auf dem Wagenblech aus Capua in der Coll. Dutuit in 2e. Série Coll. A. Dutuit, Paris 1901, Tf. 190 - 195.

31. A. Roes, The Origin of the Chimaira in Studies
presented to D.M. Robinson II, 1953, s. 1155 ff.
32. Mémoires de la Mission Arch. in Iran XXX, 88, fig.
1 und 2.
33. bei Woodward, Perseus, s. 33, Abb. 4 a,b.
CVA, Berlin I; Tf. 46/47 (47.1)
34. E. Buschor, Altsamische Standbilder, Tf. 181/2 u. 193
35. Aufsatz von Graef in JdI 1, 1886
36. W. Lamb, Greek and Roman Bronzes, Tf. XLIII, a
und s. 124 (B)
Olympia IV, Nr. 717; Tf. XL

Anmerkungen zur Untersuchung und Interpretation
verwandter Komplexe des gleichen zeitlichen Horizontes.

1. U. Tarchi, L'Arte Etrusco-Romana nell'Umbria e nella Sabina, Mailand 1936, Tf. LXXXVII - XCI.
2. E. Petersen, RM. 9 1894, 274 ff. Fig. 1
3. G.M.A. Richter, BMC Greek, Roman and Etruscan Bronzes, 1915, 17, Nr. 40.
4. A. Furtwängler, Br.- Br. Denkmäler, Nr. 586/7.
5. A. Froehner, Coll. Auguste Dutuit, bronzes Antiques, Paris 1901, Nr. 250, 199, Tf. 190-195.
6. Das Exemplar Villa Giulia bei P. Ducati, Storia Tf. 91/92.
Exemplar Louvre bei G. Giglioli, Storia, Tf. CXVI, 2.
7. L. Pollak, RM. 21 1906, 314 ff. mit Tf. XV, XVI.
Andere bei Y. Huls, Ivoires d'Etrurie, bruxelles/Rom 1957, Tf. XXXII ff.
8. F. Hauser, ÖJh. 4 1906, 119 ff.
9. Th. Beran, AfO. 23, 2. Teil, Die babylonische Glyptik der Kassitenzeit, 269, Abb. 20.
10. In der gleichen Arbeit, wie 9 auf S. 273, Abb. 26.
11. Th. Beran, ZANF. 18 1957, Die assyrische Glyptik des 14. Jhs. S. 204, Abb. 107.
12. H. Frankfort, Cylinder Seals, 213, Fig. 65.
13. P. Ducati, Etruskische Vasen, Berlin 1932, Tf. 7.
14. F. Winter, Ant. Denk. II, Tf. 56, 2.
15. A. Andrén, Archit. Terr. Tf. 74, 251

16. J. Sieveking - R. Hackl, Die königliche Vasensammlung zu München, Nr. 838, Abb. 104, S. 101.
Weitere Darstellungen auf pontischer Keramik bei P. Ducati, Pontische Vasen.
17. Photokasten 210.
18. In Bull. of the Mus. of Fine Arts Boston, Vol. LXII, 329, 1964, 107, Fig. 8
19. G. Giglioli, Storia, Tf. CIV, 6.
Weitere Beispiele zusammengestellt auf Tf. LXXXVI, Nr. 4, 5, 8, 9, 10.
20. J. Boardman, Island Gems, Nr. 253 A (B), Tf. IX.
21. A. Moortgat, Vorderas. Rollsiegel. Staatl. Mus. Berlin 1940, Tf. 45, Nr. 352.
22. H. Frankfort, Cylinder Seals, Pl. XXXIII.
23. A. Moortgat, ZANF. 14, 43, Abb. 45 a/b.
24. E.H. Minns, Scythians and Greeks, Cambridge 1913, 171, Fig. 65
25. Th. Beran, AfO. 18, 265, Abb. 9
26. In Aufsatz "Le Rayonnement des Civilisations Greque et Romaine sur les Cultures Périphériques" in Huitième Congrès Int. d'Archaeologie Classique, Paris 1965, Tf. 99,3.
27. U. Tarchi, L'Arte, Tf. LXXXVIII, links oben die peruginer Stücke und Tf. XC, links unten das münchner Mischwesen.
28. A. Furtwängler, kleine Schriften II, 1913, 332 ff.

29. Hampe/Simon, Griech. Sagen in der etr. Kunst, 11 (Beil.)
30. Diese auch bei H.B. Walters BMC Silver Plate,
London 1921, Nr. 2 - 4, Tf. I
31. in "Indicazione antiquaria per il gabinetto archae-
ologico.....Perugia 1830.
32. P. Ducati in ÖJh. 12, 1909, 74 ff.
33. Bei Milani, Il Mus. Archaeol. di Firenze, 1912, Tf. XX.
34. H. Mühlestein, Die Kunst der Etrusker, Abb. 157
("Bronzeschmuckplatte").
35. K. Schefold, Frühgriech. Sagenbilder, München 1964,
Tf. 75
36. In der gleichen Arbeit, wie 35, Tf. 76 c.
37. NdS. 1890, Tf. I, a. u.a. Giglioli, L'Arte Etr. Tf. 237.2
38. AM. 1899, s. 370 ff.
39. Am besten bei Giglioli, L'Arte Etr. Tf. XC
40. L. Pollak, Tf. XVI u.a. bei Y. Huls, Pl. 32
41. Mus. Class. III, Tf. 11 u.a. CVA Firenze Tf. 78/79.
(Beazley, ARV, s. 82, Nr. 4).
42. G. Giglioli, L'Arte. Etr. Tf. 137
43. G. Giglioli, L'Arte. Etr. Tf. 150
Der tutulus auch auf dem Dreifuß Karlsruhe, K. Neu-
gebauer, JdI. 58, 1943, s. 263, Abb. 4, von dem in
dem Anhang über die dreiseitigen Untersätze noch die
Rede sein wird.
44. FA 15, 1960, s. 175, Nr. 2575, Tf. XII, Fig. 40.
45. W. Hausenstein, Die Bildnerei der Etrusker in "At-
lanten zur Kunst" München 1922, Tf. 14/15

46. K. Neugebauer, JdI. 1943, 206 ff.
47. Zu dieser Gruppe auch Riis, Tyrrhenica, Kopenhagen 1941, 77 ff.
Das Exemplar Leningrad hier Tf. 14,3.
48. Riis, Tf. 14,2.
49. Aufsatz von Neugebauer Abb. 7-8.
50. A. Andrén, Archit. Terr. Tf. 126-128
51. A. Andrén, Archit. Terr. Tf. 104,371
52. A. Andrén, Archit. Terr. Tf. 104,370
53. R. P. Hinks, BMC Greek, Etruscan and Roman Paintings. Nr. 5a,b, Tf. I
54. R. P. Hinks, BMC Greek, Etruscan and Roman Paintings, Tf. II, 5,d.
55. P. Ducati, Storia, Tf. 81, 231 und auch bei L. Banti Tf. VIII,1.

Anmerkungen zu dem Versuch einer Ableitung der Hand-
werkstradition aus dem ostgriechisch-ionischen Kunst-
kreis durch Vergleich mit entsprechenden Monumenten.
=====

1. R.M. Cook in CVA Great Britain, 13, 8, 45 ff.
2. F. Winter AD II, Text zu den Tafeln 25-27
3. L. Kjellberg, JdI. 41, 1926, 51 ff.

Zu der Datierung der frühesten Stücke in das 7.Jh.
ist auch die Bemerkung W. Schierings in Werk-
stätten orientalisierender Keramik auf Rhodos,
Berlin 1957, 14 ff. interessant, wo er m.E. mit
Recht K.F. Johansen folgend, den Beginn der Gruppe
um die Mitte des 6.Jhs. annimmt und ihn zeitlich
mit dem Ende des Vlastos-Stils verbindet.

4. R.M. Cook in JHS. 56, 1936, 58 ff.
5. E. Homann-Wedeking, Archaische Vasenornamentik,
München 1934, 33 ff.
6. A. Rumpf, Gnomon 1925, 329
ders. JdI. 1933, 55 ff.
7. K.F. Johansen, Act. Arch. VI. 1935, 208 ff.
ders. Act. Arch. XIII. 1942, 1 ff.
ders. From the Collections of the Ny Carls-
bergh Glypt. III, 123 ff.
8. BCH. XXXIII, 1909, Tf. VII
E. Akurgal, Die Kunst Anatoliens, Berlin 1961,
238, Fig. 207/208.

Hierzu auch noch ein fragmentiertes Renngespann aus

- Myus in Berlin bei Blümel, Die arch. griech. Skulpturen in Berlin Nr. 65, Tf. 193-211
9. E. Strohmenger/M. Hirmer, Mesopotamien, München 1962, Tf. 242 u. 248. Es handelt sich um die ca. 130 Jahre älteren Reliefs aus dem Nord-Palaste des Assurpanibal II (668 - 630) aus Niniveh im BM, London.
 10. BCH. 1894, Tf. IV und auch
G. Perrot/Ch. Chipiez, Histoire de l'Art dans L'Antiquité, Bd. VIII, Paris 1903, Fig. 149.
 11. Diese auch F. Petrie, Tanis II, Tf. 26, 8.
 12. Diese auch F. Petrie, Tanis II, Tf. 28, 3-3b.
 13. J. Th. Clarke, Investigations at Assos, London/Cambridge 1902, 168 ff.
 14. F. Sartiaux, RA XII, 1913, 1 ff.
RA XIII, 1914, 381 ff.
Datierung S. 395.
 15. C. Weickert, Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien, Augsburg 1929, 157 ff.
 16. Br.-Br. Tf. 411, unten
Perrot/Chipiez VIII, 259, Fig. 101
 17. Papers of the Inst. II 1898, 150, Fig. 37
Perrot/Chipiez VIII, Fig. 102 (in Zeichnung).
 18. Br.-Br. Tf. 411, oben
Perrot/Chipiez VIII, Fig. 103.
 19. Br.-Br. Tf. 412, oben und 2. Reihe, links
Perrot/Chipiez VIII, Fig. 105, 106.
 20. Clarke, Investigations, 147, Fig. 1 (Photo)
Rekonstruktion des Frieses s. S. 145.

21. Br.-Br. Tf. 412, unten links (Photo)
Rekonstruktion des Frieses Clarke, Investigations,
145.
22. E. Akurgal, Griechische Reliefs des 6. Jhs. aus
Lykien, Berlin 1941, 52 ff.
23. E. Akurgal, Griech. Reliefs... Tf. 4
24. Perrot/Chipiez VIII, Fig. 152.
25. P. Demargue, Fouilles de Xanthos I, Les Piliers
Funéraires, Paris 1958, Pl. IV.
26. E. Buschor, Altsam. Standb. Abb. 395/396 u.a.
C. Blümel, Die arch. griech. Skulptur Nr. 41.
Abb. 118/119
27. C. Blümel, s. o. Nr. 58, Abb. 159
E. Langlotz, Bildhauerschulen, Tf. 70 b.
28. E. Buschor, Die Musen des Jenseits, 42, Abb. 32.
29. Hogarth, Excavations at Ephesos, 200, Fig. 38.
30. Perrot/Chipiez VIII, Fig. 345
De Ridder, Cat. des Bronzes, Athen, Tf. V.
Mon. dei Lincei 1897, 278.
31. Cesnola, A descriptive Atlas....III, Tf. XXX, 1
32. L. Pollak o.c. S. 327 ff.

Anmerkungen zur Formentwicklung der Untersätze

1. Die Entwicklung der Stabdreifüße blieb hier bewußt unberücksichtigt.
2. Collection de Clerq, Catalogue Méthodique, Paris 1888, I, Tf. 29, Nr. 308
3. Collection de Clerq o.c. II, Tf. 2, 32
4. Kritias bei Athenäus, Deipnosophistae Bd. I (Loeb Ausgabe), I, 28, b.
Ταφειρή δὲ ἀγατὲ χρυσότατος, γιὰ δὲ καὶ τῆς χαλκῆς ὅτις κοσμεῖ δόμον ἐν τῷ χρυσῷ
τῆς ἐν τοῦ λαχναίου ὁ ἱεραιῆς Ταφειρή
Pherekrates bei Athenäus o.c. Bd. VII, XV, 700 c
5. F. Seltman, Greek Coins, s. 120, Tf. XX, 14
Hist. Num. s. 95
6. G. Nicole, Meidias, fig. 31 u. Tf. VIII, 5 u. 6
7. Brunn/Bruckmann, Denkmäler.... Tf. 150
8. Olympia IV, 1890, s. 100, Nr. 696, Tf. XXXVIII
9. Alle Stücke zusammen am besten bei M. Pallotino, Etruskische Kunst, Zürich 1955, Abb. 54 - 56
10. F. Behn in Mainz. Zeitschr. 6, 1911, s. 4, Tf. I
Neugebauer, JdI, 58, 1943, s. 263 ff. Abb. 4
11. Giglioli, L'Arte Etr., Tf. CCCXV, 4 - 6
12. Giglioli, o.c. Tf. CCXLV
13. Collection de Clerq o.c. I, Tf. XXXVI, 410
14. H.V. Herrmann, Die Kessel der orient. Zeit I. Teil in Ol. Fo. VI, Berlin 1966, s. 161 ff.
(Handelt nur über die konischen Untersätze)

15. Dies besonders F. Poulsen in "Orient und frühgriech. Kunst, wo er sowohl für die Kessel, als auch für die Schilde der idäischen Zeusgrotte phönizische Vorbilder annimmt, sich aber für einheimisch kretische, bzw. etruskische Manufaktur ausspricht.
16. E. Kunze, Meisterwerke griech. Kunst aus Olympia, Nr. 1
Auch bei Homer erwähnt: Il. XVIII, 372 ff.
Il. XXIII, 700 ff.
17. U. Jantzen, Griechische Greifenkessel, s. 45
18. W.L. Brown, The Etruscan Lion, s. 9 ff.
19. E. Kunze, Kretische Bronzereliefs, Tf. 49, Nr.74
MdL XVI, Tf. I
20. F. Poulsen, Orient und frühgriech. Kunst, s. 120, Abb. 126
21. E. Akurgal, Späthethitische Bildkunst, Tf. XII,b
u.a. Bemerkungen s. 3 u.4 mit Anmerkung 23.
22. Eigentlich aramäisch, aber dem Späthethitischen sehr verwandt. Bossert, Altsyrien, Abb.141, Nr.450
23. Akurgal/Hirmer, Die Kunst der Hethiter, Abb. 134.
- Ein solcher vierflügler Dämon mit Menschenkopf auch in Tell Halaf, s. M. Fr. v. Oppenheim, Tell Halaf III, Tf. 114.
24. Strohmenger/Hirmer, Mesopotamien, Abb. 226
25. K.F. Johansen, Les Vases Sicyoniens, Kopenhagen 1918, Tf. XXII, 2,d u.a. bei H. Payne, Protokorinth. Vas. Tf. 11 u. s. 13

26. E. Kunze, Meisterwerke....., Nr. 26
27. L. Pareti, La Tomba Regolini-Galassi, Tf. XXXIX, Nr. 303
28. Eine monumentale Nachbildung in Ton etwa aus der Mitte des 7. Jhs. ist das Exemplar, Ducati, Storia dell' Arte Etrusca, Nr. 156, Tf. 50 u.a. Paribeni in Mon. Ant. XVI, 1906, s. 429, fig. 41 Solche aus dem griechischen Bereich sind:
- Die vier Exemplare in Mainz RGZM mit z.T. erhaltenem Kessel bei R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund, Mainz RGZM 1960. (Hier auch weitere Fundstücke aus Griechenland, z.B. die Kratere von der Piräusstraße.)
- Drei Stücke in Berlin aus Ägina, auch mit z. T. erhaltenen Kesselfragmenten. Publiziert im CVA Berlin I, Nr. A 41 - 43, Tf. 28 - 35.
- Ein neuangekauftes Stück aus Griechenland in München. (Nur der Untersatz erhalten). Um 700. Dargestellt ist ein Kampf um einen Kessel, Dreifuß oder ein Thymiaterion. - Noch unpubliziert.

L e b e n s l a u f

Geboren wurde ich am 31.5.1939 in Schneidemühl/Pommern als Sohn des Oberregierungsrates Walter Thieme und seiner Gemahlin Elisabeth, geb. Wehren.

Die katholische Volksschule besuchte ich in Düsseldorf. Das Abitur wurde am Gymnasium Canisianum zu Lüdinghausen/Westfalen im März 1959 abgelegt.

Im Sommersemester 1959 begann ich das Studium der Klassischen Archäologie an der Freien Universität Berlin. Dort besuchte ich Vorlesungen und Übungen bei: Prof. Dr. F.W. Goethert, Dr. E. Schmidt, Prof.Dr. A. Moortgat, Prof. Dr. F. Altheim, Prof.Dr. G. Kutscher. Ab dem Sommersemester 1961 setzte ich das Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität in München fort, wo ich bei folgenden Herren Vorlesungen und Übungen besuchte: Prof.Dr. E. Homann-Wedeking, Prof.Dr. E. Bielefeld, Prof.Dr. H.W. Müller, Prof.Dr. Westendorf, Dr. von Bekkerath, Prof.Dr. J. Werner, Prof.Dr. B. Hroudá, Prof. Dr. K. Wessel, Prof.Dr. H. Walter.

Offsetdruck - Fotodruck

Josef Hogl

8520 Erlangen, Hauptstr. 109, (Nähe Martin-Luther-Platz.) Tel. 22990

Offsetdruck-Fotodruck

J. Hogl, 852 Erlangen, Hauptstr. 109, (Nähe Martin-Luther-Platz) Tel. 22990
